

PRINTS ROOM

111/7
1959

CALIFORNIA
OCT 13 1959

STATE LIBRARY

ART INTERNATIONAL

PARKE-BERNET GALLERIES · Inc

LA PREMIÈRE SALLE DE VENTE D'AMERIQUE

d'œuvres d'art et de collections littéraires



Un personnel important de spécialistes, de luxueuses salles d'exposition, une réputation reconnue et établie, des catalogues détaillés et bien imprimés, une clientèle mondiale d'amateurs renommés, tout cela a établi les GALERIES PARKE-BERNET comme la première maison de ce genre aux Etats-Unis dans la vente aux enchères de meubles anciens, de tapisseries, de tapis, d'orfèvreries et porcelaines, de tableaux, de sculptures, de manuscrits et livres rares, et d'autres objets d'art ou d'intérêt littéraires.

Si vous êtes un amateur éventuel, notre Bulletin mensuel donnant les dates de ventes présentes et à venir ainsi que tous détails concernant nos catalogues, nos enchères, etc., vous sera envoyé par avion, sur demande et sans obligation.

Si par contre vous envisagez la vente de vos propriétés, tous détails sur les usances chez PARKE-BERNET, les conditions, et tout autres informations pertinentes sont à votre disposition par lettre.

VENTE IMPORTANTE DE TABLEAUX DE RIVERA

Vingt-sept œuvres remarquables de Diego Rivera, dont la plupart appartenant à son époque cubiste, seront offertes aux amateurs le 28 Octobre. Le catalogue sera prêt les premiers jours d'Octobre.

Prix: \$ 1.00. Ou à Paris, chez Pierre Bérès, 14 Avenue de Friedland

LESLIE A. HYAM, *Président*

LOUIS J. MARION, *Executive Vice-Président*

ARTHUR SWANN et MARY VANDEGRIFT, *Vice-Présidents*

MAX BARTHOLET, *Secrétaire et Trésorier*

PARKE-BERNET GALLERIES · Inc

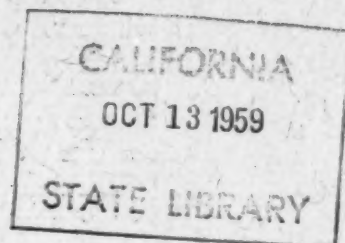
980 Madison Avenue, New York 21

Cable: PARKGAL

GALERIE DE FRANCE

3, Faubourg Saint-Honoré PARIS

PEINTURES DE



ALECHINSKY
BERGMAN
DEYROLLE
GILLET

HARTUNG
LE MOAL
LEVEE
MAGNELLI

MANESSIER
MARYAN
MUSIC
B. NICHOLSON

PIGNON
PRASSINOS
SINGIER

SOULAGES
TAMAYO
ZAO WOU KI

SCULPTURES DE

CONSAGRA
COULENTIANOS
GONZALEZ

JACOBSEN
MASTROIANNI
ROBERT MÜLLER

British Sculptors

ADAMS
CARO
CHADWICK
DALWOOD
HEPWORTH
MEADOWS
THORNTON

British Painters

BLOW
COOPER
DAVIE
GEAR
FRASER
LE BROCQUY
LANYON
BEN NICHOLSON

**American and
European Painters**

APPEL
BOGART
FRANCIS
HARTUNG
LEVEE
RIOPELLE
HASSEL SMITH
SOULAGES
STAMOS



JAMES BOYNTON

October 6 — October 31

HAROLD BAUMBACH

November 3 — November 28

1018 MADISON AVE.
PENTHOUSE
NEW YORK 21, N.Y.

BARONE GALLERY

Galerie Chardin

36, rue de Seine - Paris 6

MARZELLE FONTANAROSA

PAUL CHARLOT PLISSON

MICHEL CIRY CLAUDE SCHURR

VOLTI

Exposition Marzelle

Novembre

IRIS CLERT

3, rue des Beaux-Arts
PARIS 6e.
Dan. 44-76

reopening of gallery
with

«Prix Iris Clert»

for best metamatic
drawings
October 25

EVA AEPPLI

«Strip Tease»
November

ROME-NEW YORK ART FOUNDATION, INC.

a non-profit organization for contemporary art

«MOMENTS OF VISION»

an exhibition presented by Herbert Read

July through November

20, Piazza S. Bartolomeo all' Isola Tiberina - Roma

KNOEDLER

ESTABLISHED 1846

**Seven Centuries
of Great Master Drawings**

OCTOBER 14 — NOVEMBER 7

14 EAST 57th STREET - NEW YORK

LONDON

34, St. James's Street

PARIS

22, rue des Capucines

sculpture

**Barbara
Hepworth**

**galerie
chalette**

1100 madison avenue
new york

catherine viviano GALLERY

Americans and Europeans

AFRO
BECKMANN
BIROLI
CARLYLE BROWN
CREMONINI
DAVIE
FRANCESCONI
LANYON
MINGUZZI
MIRKO
MORLOTTI
PERLIN
PIRANDELLO
ROLLO
ROSENTHAL
SAGE

42 EAST 57 STREET NEW YORK, N.Y.

GRACE BORGENICHT GALLERY

AVERY	KAHN
BASKIN	MC GEE
BITTLEMAN	MORGAN
BOLOTOWSKY	MUELLER
CORBETT	NEGRI
CRAWFORD	OLSEN
DE RIVERA	PETERDI
ERNST	ROTH
FEITO	SANTOMASO
GORDIN	WEINBERG
GREENE	WOLFF

GERMAN EXPRESSIONISTS

1018 MADISON AVENUE NEW YORK

exclusively at **Kootz**

BROOKS	MORRIS
CAVALLON	PARKER
HARE	RONALD
HOFMANN	SCHNEIDER
LASSAW	SCHUMACHER
MARCA-RELLI	SOULAGES
MATHIEU	SUGAI

ZAO WOU-KI

and selected paintings by
PICASSO and DUBUFFET

1018 MADISON AVENUE, NEW YORK
closed Mondays

«SYNTHESE»

Paris VI^o

66 Bd Raspail

Lit. 47-32

DEFOSSE

du 6 au 29 octobre

PERLS GALLERIES

1016 MADISON AVE., NEW YORK 2

Representing CALDER

BRAQUE - CHAGALL - DUFY - GRIS - LEGER
MIRO - MODIGLIANI - PASCIN - PICASSO - ROUAULT
SOUTINE - UTRILLO - VLAMINCK bought and sold

GALERIE PAUL FACCHETTI

17, RUE DE LILLE - PARIS

COLLECTOR'S GALLERY

David Greer, Dir.

BENJAMIN G.

BENNO

49 WEST 53rd STREET, NEW YORK, N.Y.

GALERIE FURSTENBERG

Paris VIe

4 rue Furstenberg

Dan: 17-89

METCALF

SCULPTURES

du 2 au 17 octobre

BILL COPLEY

PEINTURES

du 20 octobre au 4 novembre

DILEXI-gallery

1858 Union Street - San Francisco 23, California

representing: Joel Barletta - J. de Feo - Roy de Forest
Norman Kanter - Craig Kauffman - Robert Morris - Manuel Neri
Edward B. Moses - Irving Petlin - Deborah Remington
Hassel Smith - Sam Tchakalian - Leo Valledor - Philip Roeber

GALERIE SPRINGER BERLIN

BACHMANN CORPORA DORAZIO NAY TRÖKES ARP
VEDOVA ARMITAGE BUTLER JENDRITZKO UHLMANN

AUSSTELLUNGEN · KURFÜRSTENDAMM 16 · 91 49 00

ARTHUR TOOTH & SONS LTD

(Established 1843)

Specialists in Paintings by

OLD & MODERN MASTERS

for Public Galleries and Private Collections

CANALETTO · GUARDI · GAINSBOROUGH · CONSTABLE · COROT
THE IMPRESSIONISTS · POST IMPRESSIONISTS · XXTH CENT. MASTERS

Exhibition

RECENT DEVELOPEMENTS IN PAINTING

including work by

ALONSO · BOGART · CUIXART · JENKINS · LAGO · STUBBING · APPEL · CROZIER
FEITO · JORN · MATHIEU · WEMAERE

until October 10th 1959

31 BRUTON STREET · LONDON W1

Cables: INVOCATION, LONDON

Mayfair 279

FRANK PERLS GALLERY

Contemporary Paintings
and Sculpture

350 NORTH CAMDEN DRIVE BEVERLY HILLS
CALIFORNIA

LORD'S GALLERY

26 Wellington Road, London N.W.8

Primrose 4444

Evenings and week-ends by appointment

SCHWITTERS

Newly discovered Collages (1919-1947)

September - October

GALERIE ILE DE FRANCE

33 quai Bourbon, Ile Saint-Louis
Paris 4e · Méd 14-03

Gouaches, Aquarelles, Dessins
et Lithographies de

Maîtres

GALERIE STADLER - PARIS

Exposition
de Groupe

51, rue de Seine · Dan 91-10

MELTZER GALLERY

38 West 57th Street

New York

paintings sculpture drawings prints

AMERICANS & EUROPEANS

JANKEL ADLER (Estate), ALVA, H. A. BERTRAND, BUNCE,
BOTHWELL, RHYS CAPARN, DAMIANOVICH, NANGERONI,
KILEY, KAY CHRISTENSEN, P. R. GAUGUIN, LANDON,
GEKIERE, NESCH, SCHAAR, VERBRUGGHE, and others

GALERIE INTERNATIONALE D'ART CONTEMPORAIN

253, rue Saint-Honoré, PARIS, 1^{er}, Téléphone: Opéra 32-29

Représentant en Suisse: INTERART AG, Nüscherstrasse 31, ZÜRICH, Tel. 25 17 48

«A la pointe de l'Art Contemporain»

Agents de:

Expositions:

octobre

MATHIEU

«Les Batailles»

novembre

DEGOTTEX

«Les Alliances»

MATHIEU COMPARD

GUIETTE DEGOTTEX

A. & G. POMODORO

AVRAY WILSON

peintures et sculptures

CORRESPONDANTS

Belgique

GALERIE HELIOS ART

208, av. Franklin-Roosevelt, Bruxelles
Tél. 72 09 79

U.S.A.

GALERIE OSCAR MEYER

847 La Cienega Bd,
Los Angeles, 46, Tel. OL 2 00 64

Scandinavie

GALERIE D'ART LATIN

58, Karlavägen, Stockholm
Tél. 60 29 00

pour développer dans chaque pays l'intérêt qu'un large public devrait prendre à l'art contemporain

CERCLE D'ART CONTEMPORAIN

pour tous renseignements
s'adresser aux délégués:

Fondation Internationale Zürich Suisse

pour la France

Mme J. de Lacoste,
253, rue Saint-Honoré, Paris I

pour la Grande-Bretagne

Mr. F. Avray Wilson,
30 Edwardes Square, London

pour la Belgique

Mlle P. Frère,
208, avenue Franklin Roosevelt, Bruxelles

pour la Suisse

Mme C. Rohrer,
Nüscherstrasse 31, Zürich

pour les U.S.A.

Mr. Oscar Meyer,
847 La Cienega Bd., Los Angeles, 46, Calif.

pour l'Allemagne

Dr. A. Becker,
Birresbornerstrasse 4, Köln-Lindenthal

pour l'Italie

Architetta G. Pomodoro,
Via Orti 19, Milan

né de l'initiative privée
le Cercle sollicite votre
attention par

son activité,
ses publications
ses expositions
ses achats d'œuvres
tant pour ses membres
que pour sa collection
permanente

cotisation annuelle: 20 fs.s

DIRECTION: NÜSCHELERSTRASSE 31, ZÜRICH - TÉLÉPHONE: 25.17.48

**GALLERIA D'ARTE APPUNTO
ROME**

Sept. 15: Modern Etchers

Sept. 30: Vass

Oct. 14: Hubbard

Via Gregoriana 46

Tel. 68 77 30

**TAPISSERIES CONTEMPORAINES
D'AUBUSSON**

LA DEMEURE

PARIS 8e - 30, RUE CAMBACERÈS - ANJ. 37-61

VILLAND & GALANIS

127 bd. Haussmann - Paris 8e - Balzac 5991

BARRIOS

Peintures Récentes

du 9 au 30 octobre 1959



GALERIE VAN DE LOO

Deppe Galizio Jorn Platschek Reigl Saura Serpan
Sonderberg Schumacher Tapies Thieler Cimietti
Hajek Gruppe Spur

München, Maximilianstr. 7 — Essen, Hans-Lutherstr. 17

agents for

FAUTRIER

Paris: Galerie René Drouin

5, rue Visconti
Danton 20-99

Galerie André Schoeller

16, rue de Miromesnil
(gouaches and drawings)
Anjou 16-08

Italy: Galleria Apollinaire

4, Via Brera, Milano
tel. 862-821

Germany: Galerie 22

Kaiserstrasse 22
Düsseldorf
tel. 447-739

England: Hanover Gallery

32a St. George Street
London W. 1.
Mayfair 02-96

Switzerland: Galerie Benador

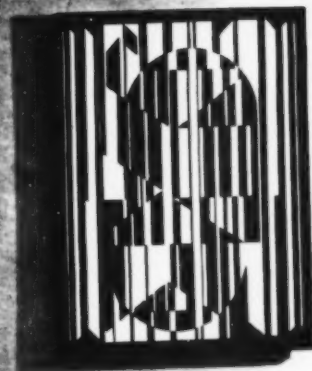
10 Corraterie
Geneva
tel. 25-64-71

United States: Alexandre Iolas

123 East 55 Street,
New York 22
Plaza 5-6778

R

gs)



GALERIE DENISE RENÉ PARIS

drian Gallery . london

5th October - 24th October 1959

Paintings by Alcopley and Gouaches by Bacci

26th October - 14th November 1959

Paintings by Francken

AGAM
BACCI
BAZ
BRENSON
CHAPIN
CLEMENTE

CLOUGH
CROZIER
FIDLER
FONTENÉ
GUADAGNUCCI
HALLER

JADOT
KAHN
KIRCHBERGER
LACASSE
NALECZ
PHARR

PILLET
PINK
PORTWAY
REIGL
RODILLON
SCHETTINI

TAMIR
TRYGGVADOTTIR
VAN HAARDT
ZACK
ZANGS

7 porchester place - marble arch - pad 9473

GALERIE JEANNE BUCHER

9ter, boulevard du Montparnasse Paris 6e

BISSIÈRE
HAJDU - TOBEY
VIEIRA da SILVA
REICHEL - STAEL
BERTHOLLE

MOSEK - NALLARD
FIORINI - AGUAYO

PERSONAL expressionist's NUCLEUS

benjamin g.

BENNO

maurice

GROSMAN

roy

NEWELL

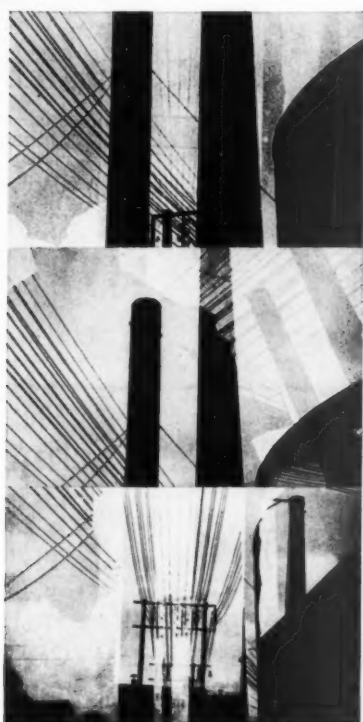
THREE contemporary artists USA

Kunstgewerbemuseum Zurich

Exhibition

Open Dates:

November 15 - February 28



Art of the Cinema

Technique
History
Ecology and
of the Cinema

For further information about exhibitions and publications apply to
Kunstgewerbemuseum Ausstellungstr. 60 Zurich 5 Switzerland

pierre matisse gallery

DUBUFFET

(retrospective exhibition)

november - december

RIOPELLE

january

EL PASO

(four Spanish painters)

february

ROSZAK

march

MILLARES

april

MAC IVER

may

41 east 57th street - new york 22

KLEEMANN GALLERIES, INC.

11 East 68
Telephone: Trafalgar 9-6950

New York 21, N.Y.
Cable Address: Kleeart Newyork

KANDINSKY
MARC
MACKE
KLEE
NOLDE

JAWLENSKY
BAUMEISTER
H. HARTUNG
WINTER
LEHMBRUCK

BARLACH
MATARÉ
MAILLOL
GONZALEZ
RODIN

NAY
MASTROIANNI
CORPORA
BRUNORI

European Address: Hohenschaeftlarn near Munich - Phone: Ebenhausen 875



NUMERO UN

Neumarkt/Zürich

GALERIE HENRI WENGER

Les plus belles lithographies et eaux-fortes
des grands artistes de notre temps

LIVRES D'ART

Téléphone 47 10 37

contemporary
paintings and sculpture

STABLE GALLERY

924 7th Ave. (at 58th St.) New York, N.Y.

KAPLAN GALLERY

October: TINGUELY
November: BELLA BRISEL

IMPRESSIONIST AND MODERN PAINTINGS
ALWAYS AVAILABLE

6 DUKE STREET, ST. JAMES'S, LONDON, S.W.1 WHITEHALL 8665

Galleria Schneider Roma

Works by

Afro Buggiani Cagli Cervelli Cinello
Cristiano Gregori Hadzi Hebal Manlio
Matta Mirko Pagliacci Scialoja Sinisca

Director: Dr. Robert E. Schneider

Rampa Mignanelli, 10

GALLERIA LA TARTARUGA
NOVELLI PERILLI SCARPITTA
TWOMBLY VANDERCAM

ROMA - BABUINO 196 - TEL. 61611

Galerie Iris Clert

3, rue des Beaux-Arts - Paris 6e - Dan 44-71

The most advanced
Art Gallery in the World

GALERIE MAEGHT

*Braque - Kandinsky - Chagall
Léger - Derain - Miró - Calder
Giacometti - Bazaine - Tal Coat
Uzac - Chillida - Palazuelo*



Julius Bissier
October Exhibition

En permanence:
works by
the following
artists

Karel Appel	Henri Michaux
Theodor Bally	Zoran Music
Raffaël Bonazzi	Endre Nemes
Julius Bissier	Ben Nicholson
Lynn Chadwick	Victor Pasmore
Alan Davie	Hans Richter
Hans Falk	Jean-Paul Riopelle
Sam Francis	William Scott
Hans Hartung	Pierre Soulages
Barbara Hepworth	Italo Valenti
Roger Hilton	Wols
Adrien de Menasco	

Galerie
Charles Lienhard
Zürich 7
Steinwiesplatz

GALERIE SUZANNE BOLLAG



Hans Aeschbacher: Figur IV, 1957

En permanence, paintings or sculptures by:
Albers, Max Bill, Derain, Hartung, Klee, Schwitters
Agam, Appel, Vera Haller, Liegme, Mathieu
Poliakoff, Sekula, Singier

Limmatquai 116 - Zürich 1

STAEMPFLI GALLERY

47 EAST 77 ST.

NEW YORK 21

Sept. 29 - Oct. 17: **DAVID PARK**

Oct. 20 - Nov. 7: **PAUL DELVAUX**

Nov. 10 - Nov. 28: **NICHOLAS CARONE**

Dec. 1 - Dec. 31: **FOURTEEN CONTEMPORARY
EUROPEAN SCULPTORS**

galerie
camille renault

133 boulevard haussmann
paris VIIe bal 98-26

perré

du 9 au 31 octobre 1959

AG

y:
itters
eu

ERY
ORK 21

ONE
RARY
S

It

pierre matisse gallery

41 East 57th Street - New York 22, N. Y.



**ALBERS de KOONING GORKY GUSTON
KLINE MOTHERWELL POLLOCK ROTHKO**



Pollock

Kline

Gorky

Kline

SIDNEY JANIS GALLERY 15 EAST 57 N.Y.

MAX G. BOLLAG

Modern Art Centre

Predigerplatz 26 - ZURICH - Telephon 326263



Füssli: Scherasmin und Hüon stehen vor Oberon. (Federmann, Plate 16), Oil on canvas, 45x61 cm.

Works by

El Greco, J. B. Monnoyer
Henry Fuseli

+

Chagall, Derain, Kirchner
Kissling, Kikoine, Renoir
Emile Bernard

and by the gallery artists

Boinay, Burchard, Bushman
Flury, Fuchs, Günthardt
Hug, Hurni, Iskander, KIW
Kulkarni, R. Lehmann, Maillet
Pidoux, Reichmuth
P. Rosenfeld, V. Sagal
Schmidmeister, G. Silber
Soldenhoff, Soshana
Steffen, Stehli, Suess, Zeier
Jochems



Füssli: Amanda zeigt Titania ihren in der Grotte geborenen Sohn. (Federmann, Plate 19), Oil on canvas, 45x61 cm.



«Rue à Stains» 1914

Utrillo

MATISSE
PICASSO
UTRILLO
BONNARD
ROUAULT
COURBET
LAUTREC
GAUGUIN
CASSATT

KOKOSCHKA
PECHSTEIN
FEININGER
PAUL KLEE
KANDINSKY
LEHMBRUCK
SCHLEMMER
E. BARLACH
L. CORINTH



DALZELL
HATFIELD
GALLERIES
AMBASSADOR HOTEL • LOS ANGELES

ONE OF THE MOST COMPREHENSIVE COLLECTIONS IN THE U.S.



GAUGUIN
Head of a Tahitian Woman
WATERCOLOR

GRAPHIC ART

WATERCOLORS-DRAWINGS

BRAQUE · CHAGALL · MATISSE
MIRO · KLEE · NOLDE · PICASSO
KIRCHNER · CORINTH · MUNCH
SCHMIDT-ROTTLUFF · HECKEL

MÜLLER · GAUGUIN

CATALOGUE AVAILABLE

NEW ART CENTER Gallery

1193 LEXINGTON AVENUE NEW YORK 28, N.Y.

DESTY

26, fg st-honoré

anjou 31-26

PARIS

PARFUMS BEAUTÉ MAQUILLAGE

GALERIE CLAUDE BERNARD

5 rue des Beaux-Arts Paris 6e Danton 97-07

Oeuvres de:

CALDER

CÉSAR

Roël D'HAESE

DODEIGNE

DUBUFFET

GIACOMETTI

LAURENS

MARFAING

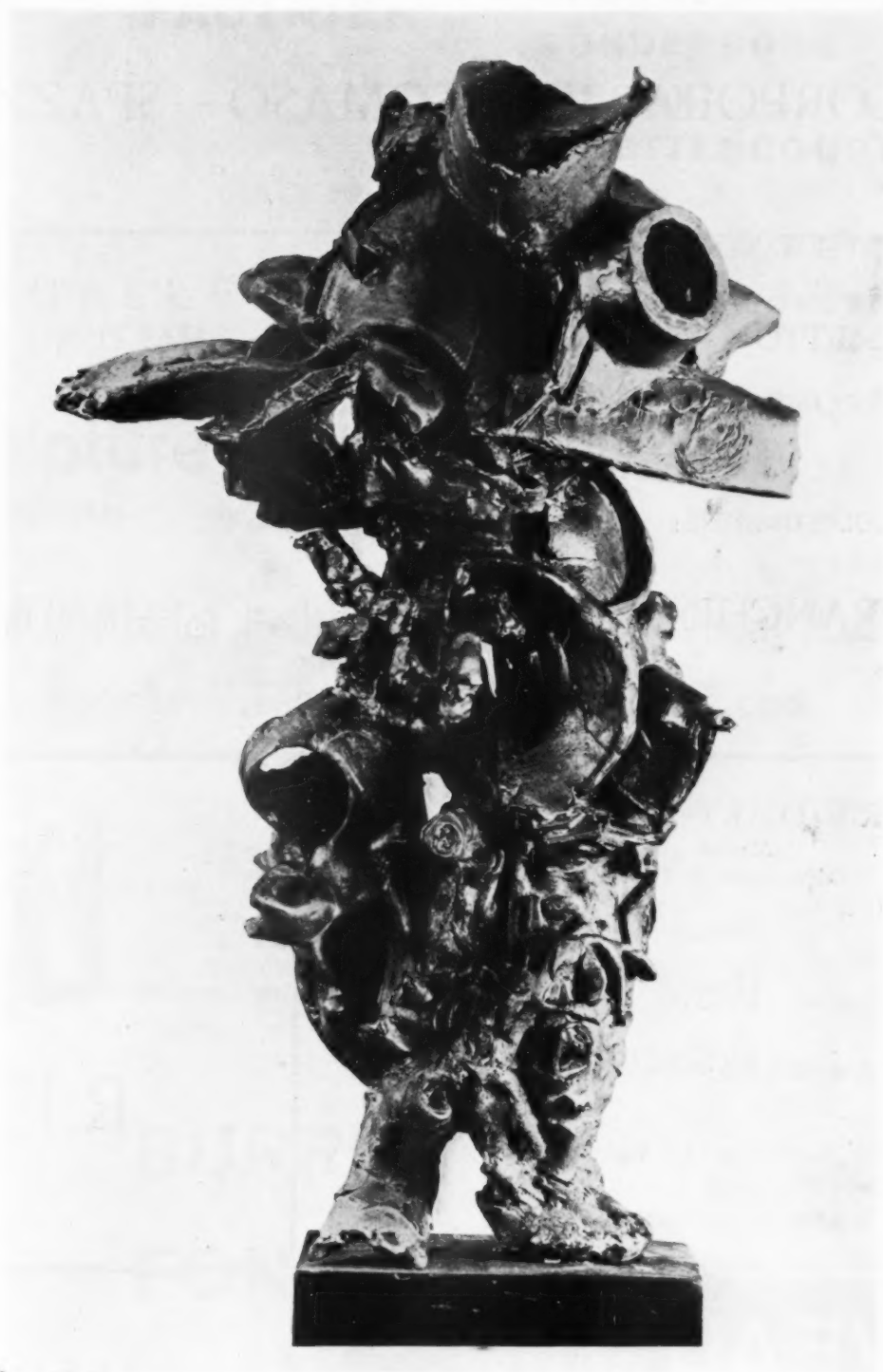
NOGUCHI

PENALBA

PICASSO

TAL COAT

UBAC



Roël D'HAESE: «Come Prima» Bronze 1958, pièce unique

Dessins du Sculpteur Roël D'Haese
Vernissage le 12. Octobre 1959

GALLERIA POGLIANI

CORPORA SANTOMASO SPAZZAPAN

EN PERMANENCE:

ASSETTO BRUNORI CASSINARI HARTUNG MEIJER
SARONI

SCULPTURES DE:

FRANCHINA GARELLI MASTROIANNI

ROMA
VIA GREGORIANA 36

GALERIE D'ART MODERNE BALE

Marie-Suzanne Feigel
Aschengraben 5 Telefon 34 01 46

Exhibitions:

October: René Acht

November: Francis Bott

ARP KLEE JUAN GRIS LAURENS VIEIRA DA SILVA
POLIAKOFF SOULAGES MARINI BODMER APPEL
MATHIEU MORENI SINGIER etc.

GALERIE ARIEL

1 av. de Messine - Paris 8e - Car 13-09

du 6 au 31 octobre

R.E. GILLET

gouaches

NIVEAU GALLERY

962 MADISON AVENUE - NEW YORK 21, N.Y.

we buy and sell:

BRAQUE - BUFFET - CHAGALL - DUFY
GRIS - LEGER - MATISSE - MODIGLIANI
PASCIN - PICASSO - ROUAULT
SEGONZAC - SOUTINE - de STAEL
UTRILLO - VLAMINCK

and other french masters

GALERIE NEUFVILLE

JOAN MITCHELL - SAM FRANCIS

NORMAN BLUHM - JAFFE - KIMBER SMITH - ARP

MIRO - LEGER - GIACOMETTI - MASSON

10, rue des Beaux-Arts Paris 6e Odéon 46-7

GALERIE RENÉ DROUIN

Paris, 5 rue Visconti, dan. 20-99

Oeuvres récentes de
FAUTRIER

**CUIXART
GEORGES
SONDERBORG
VISEUX
P. BETTENCOURT**



HANOVER GALLERY 32 A ST GEORGE ST LONDRES WI

Sculpture Tellem et Dogon

art soudanais octobre - novembre 1959

en permanence

Arp Butler César Dubuffet Fautrier Giacometti Kémény Laurens
Manzù Marini Matisse Picasso Poliakoff Scott Wols

galleria

BLU

Milan - via andegari 12

BURRI

FONTANA

VEDOVA

Oeuvres de:

AFRO - BERTINI - CORPORA - DUBUFFET - JORN - MORLOTTI - MUSIC - etc.

Sculptures de:

GARELLI



ARTHUR B. CARLES (1882-1952)

COMPOSITION, c. 1937

GRAHAM

1014 Madison Avenue, New York City 21, New York
Old and Modern Painting, Sculpture and Objects of Art

Sommario del N. 34
1959



la biennale di venezia

ARTE CINEMA MUSICA TEATRO

Rivista dell'Ente Autonomo
«La Biennale di Venezia»

UMBRO APOLLONIO, Direttore
WLADIMIRO DORIGO, Redattore Capo

Quattro numeri l'anno con numerose illustrazioni in
nero e a colori

Un numero L. 600 (estero L. 750)

Abbonamento annuo L. 2000 (estero L. 3000)

Direzione, Redazione, Amministrazione:
Ca' Giustinian, Venezia

GIAN ALBERTO DELL'ACQUA

Répresentation et Réalité de la Peinture

JEAN LESCURE

Interview avec Jean Fautrier

GILLO DORFLES

La Sculpture d'Arnaldo et Gio Pomodoro

UMBRO APOLLONIO

«Occasioni nel tempo»

LUIGI PESTALOZZA

Sur les récents articles de Th. W. Adorno

THOMAS MILANI

«Vie del Film sull'Arte»

GIACOMO ANTONINI

Scuola del Teatro di Mosca



Stone Head of the "Palma" type, Tajin Culture, Middle Vera Cruz



Woman with Bowl, Hollow painted clay, Lake Chapala region, Nayarit



Seated Woman, Hollow painted clay, State of Jalisco, Mexico

PRE-EMINENT IN AUTHENTIC
PRE-COLUMBIAN AND OTHER
ANCIENT ARTS

STENDAHL GALLERIES

(ESTABLISHED 1911)

LOS ANGELES 28, CALIFORNIA
7055-65 HILLSIDE AVENUE

AND

NEW YORK 21, NEW YORK
11 EAST 68TH STREET

2

**LES
GALERIES CARDAZZO
EN ITALIE**

Milan:

GALLERIA DEL NAVIGLIO

45 - Via Manzoni

Venise:

GALLERIA DEL CAVALLINO

1820 - San Marco

Rome:

GALLERIA SELECTA

2 - Via di Propaganda

ARP - BACCI

BALLA - BRAUNER

CAMPIGLI - CAPOGROSSI

FONTANA - GENTILINI

JORN - MATHIEU

SCANAVINO

GALERIE RIVE DROITE

PARIS 8e

23, Faubourg Saint-Honoré Anjou 0228

MAN RAY

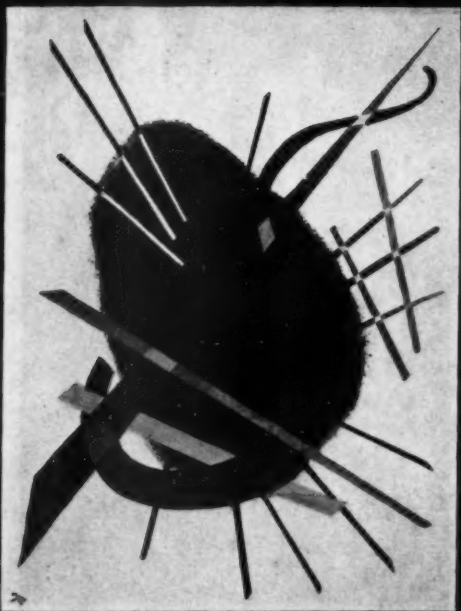
peintures, objets, collages

16 OCTOBRE - 14 NOVEMBRE

Effigy Beaker
Inca Culture, Peru: A. D. 1300-1500
Beaten silver: 7 3/4" (20 cm) high



Pre-Columbian sculpture in stone, clay and gold
for museums and private collectors.
André Emmerich Gallery • 17 E 64 • New York



GALERIE KARIN HIELSCHER
MÜNCHEN · HOFGARTENARKADEN
GALERIESTRASSE 6 · TEL. 3715 96

KOMMENDE MALER IM WECHSEL MIT ANERKANNTEN:

VINCENT VAN GOGH · CLAUDE MONET
KANDINSKY · CHAGALL · BARLACH · ROHLFS
MILLOL · MASEREEL · JAN VAN WEERT u. a.

BERGGRUEN

70, RUE DE L'UNIVERSITÉ

PARIS VII

Forthcoming Exhibitions

● PIERRE COURTIN

Engravings

● SERGE POLIAKOFF

New gouaches

● JEAN DUBUFFET

Lithographs

*We carry a large stock of
original lithos and etchings by*

PICASSO

HARTUNG

BRAQUE

SOULAGES

MATISSE

DUBUFFET

CHAGALL

POLIAKOFF

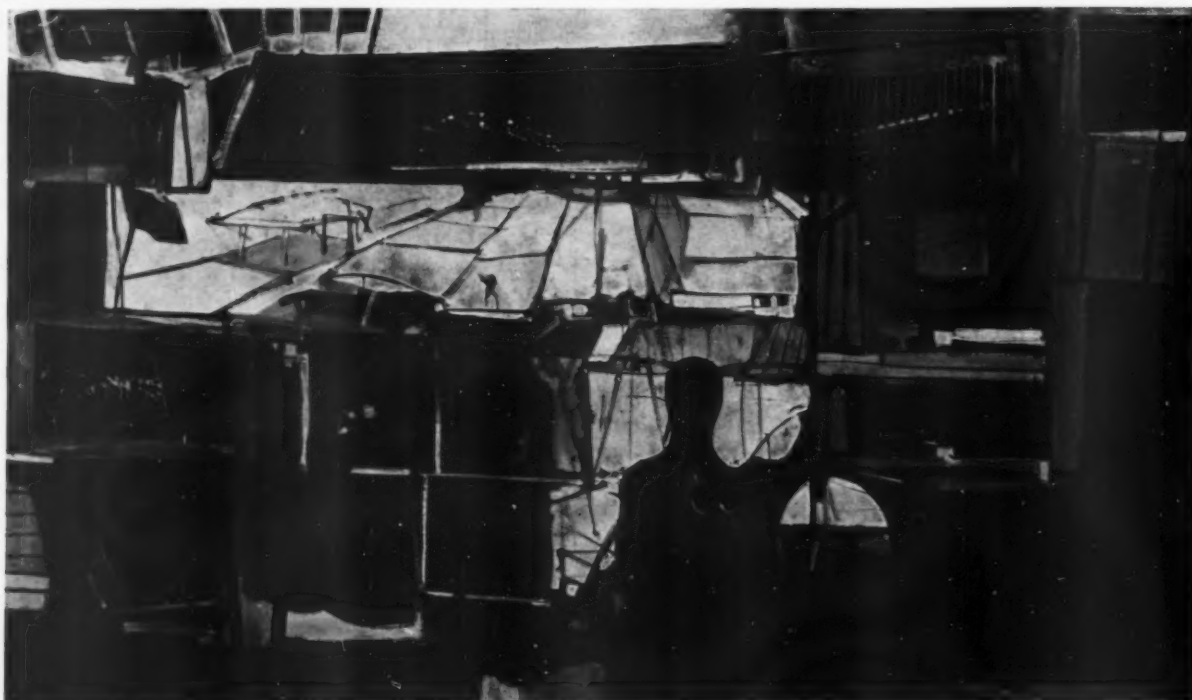
MIRO

HAMAGUCHI

VERA HALLER



GALLERIA DEL CAVALLINO - FREZZERIA - SAN MARCO 1820 - VENICE



HULTBERG: Frozen Station. 1958.

OCTOBER:

HULTBERG

november: sculpture by nevelson

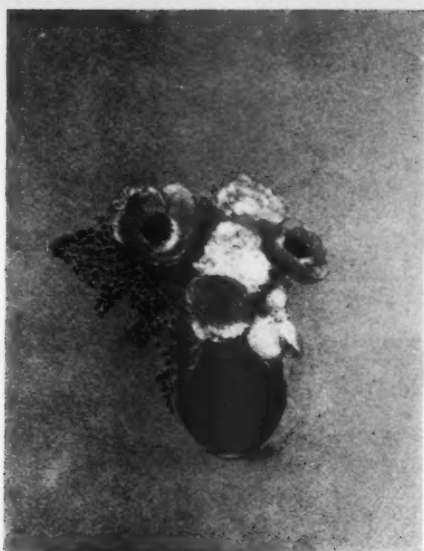
32 east 69 street - new york 21 - new york

MARTHA JACKSON GALLERY

YUKON 8-1800 CABLE: JAYGALRY



Degas: *Jockey*, ca. 1881-85. Pencil.
11 1/2 x 9 1/2 in.



Redon: *Still Life, Flowers*. Pastel. 19 x 15 in.



Gaudenzio Ferrari (1484-1546): *Head of the Madonna*. Pencil
and coloured chalk. 11 1/2 x 9 1/2 in.

CHARLES E. SLATKIN

115 EAST 92 STREET

NEW YORK 28, N.Y.

MODERN FRENCH PAINTINGS

TIEPOLO
REMBRANDT
BOUCHER
FRAGONARD
WATTEAU
DEGAS
RENOIR

SIGNAC
PIRANESI
INGRES
GAUGUIN
PICASSO
LEGER
KLEE

*Important Old and Modern Master Drawings
All Schools and Periods*



FRAGONARD: *Danaë visited by Jupiter*. Brush and brown wash. 15 1/2 x 10 1/2 in.

DAVID SMITH

paintings and drawings

SEPT. 16-OCT. 10
Tuesday through Saturday

FRENCH & COMPANY INC.
MADISON AVENUE AND 76TH STREET • NEW YORK

ART INTERNATIONAL

EDITOR
JAMES FITZSIMMONS

Editorial Offices:
Spiegelgasse 11, Zürich 1, Switzerland

EDITORIAL ASSOCIATES
Vera Haller
Jacob Simonson

CONTRIBUTING EDITORS
for Belgium, Ernest Goldschmidt
for Denmark, Sleen Colding
for England, Lawrence Alloway
for France, Georges Limbour and
Pierre Restany
for Germany, Friedrich Bayl
for Italy, Umbro Apollonio and
Giuseppe Marchiori
for Spain, Juan-Eduardo Cirlot
for the United States, William Rubin,
E. C. Goossen, and Martica Sawin

SUBSCRIPTION RATES
To the United States: for one year, \$7.50 or
\$12 by air. For three years, \$19.50 or \$33
by air.

Lifetime subscriptions, \$150.00

European subscription rates for one year:
sFr. 31.50 — DM 31.50 — Lit. 4500 — 54 shill-
ings — fr. f. 3750 — fr. b. 350

Payable par mandat postal international

ou chez:

La Hune, ou Quatre Chemins, Paris; Agence
et Messageries de la Presse, Bruxelles;
Herbert Lang, Bern; Schweizerisches Vereins-
sortiment, Olten; Kurt Stäheli, Rascher and
Püsch, Zürich; Alec Tiranti, London; George
Wittenborn, New York; Stechert-Hafner,
Stuttgart

PRICE OF SINGLE NUMBER

\$ 1.50 - Swiss frs. 6.45 - French frs. 750 -
10 shillings, six-pence

INDEX

COVER: Our cover this month is an original encre-de-chine by
PIERRE SOULAGES

Before and After 1945: Reflections on Documenta II by Lawrence Alloway	29
Die II. Documenta, von Friedrich Bayl	37
Documenta II, par Pierre Restany	43
Notes on "The Romantic Movement", by Lawrence Alloway	61
Francesco Somalini, di Umbro Apollonio	65
English Translation	67
La III Biennale dell'Incisione a Lubiana, di Giuseppe Marchiori	69
Hans Baldung Grien, von Friedrich Bayl	71
Kunstbücher und Graphik, von Friedrich Bayl	96

ILLUSTRATIONS

Documenta II	28—57, 79
The Venetian 17th Century, at Ca' Pesaro	58—59
"Vitalità nell'Arte", at the Palazzo Grassi	60, 91—92
Minneapolis: European Painting and Sculpture Today	74—78
Augusto Giacometti, at the Bern Kunsthalle and the Chur Kunsthau	80—81
Seven Centuries of Great Master Drawings at Knoedler's, New York	82—83
From Exhibitions Here and There	84—90
Zev	84
"Premio dell'Ariete"	87

AUCTIONS	93
ART BOOKS	94
INTERNATIONAL CALENDAR	99



Giacometti: «Figurine Venise IX» Bronze, 44 1/2 inches H.

Painting

Bissière
Dubuffet
Dufy
Ernst
Fautrier
Gatch
Gorky
Istrati
Klee
Morandi
Rouault
Vieira da Silva

Sculpture

Arp
Baizerman
Degas
Giacometti
Laurens
Maillol
Manzù
Marini
Mascherini
Matisse
Reder
Rodin



Max Ernst: «Composition» Oil, 17-3/4 x 14-7/8 inches

French Impressionists and German Expressionists
Contemporary Americans and Europeans



WORLD HOUSE GALLERIES

NEW YORK 21, N.Y. 987 MADISON AVENUE



Kassel: documenta II

Law

I like
toget
ven
of c
com
sur
time
of '1
whi
ions
whi
bet
me
ate
of /
by
the
tion
from
pe
arti
rep
The
(Tw
ma
bec
tha
ene
the
ing
app
a c
app
as
con
ma
for
ser
fel
Pol
itse
itic
spe
bil
ne
Me
ico
ba
an
po
gre
go
the
un
in
By
of
bu
ma
pa
bu

Before and After 1945:

Reflections on Documenta II

I like big exhibitions. The greater the number of works assembled together, the better the chance of making connections. The convenience of books is combined with the indispensable presence of original works. The fatigue, so often complained of, is nothing compared to the pleasure of being engrossed in a big exhibition, surrounded by the art of a country or, as at Kassel, of a time, our time. The second Documenta exhibition is the biggest sample yet of 'Kunst nach 1945', comparable in size only to the Venice Biennale which is, of course, not one big but a chain of many small exhibitions. Unlike Venice, Kassel is directed by a central committee which reduces the national competitions which thrive at Venice between the separate pavilions. The divisions at Kassel were by media, not by borders: painting, sculpture, graphics, were separately located. The decisions about who was in (except in the case of America) were made by a mainly German committee, headed by Professor Arnold Bode (whose name appears five times among the organising committees). Thus the exhibition had an organisation which could carry out its programme without interference from national authorities. The committee, however, can be suspected of a certain lack of time or patience in the case of various artists, where a little more trouble might have obtained more representative or better works.

The exhibition is designed as a report on Western art since 1945. (Two Japanese residents were included: more, or none, would have made better sense.) The show is not as complete as it might be, because the committee seems to have made a list of names rather than a list of possible stylistic groupings. Though this has weakened the documentary value of the exhibition, the looseness of the thesis allows other qualities to emerge. The committee's willingness to plan atomistically with individual artists as the unit appears to rest on the assumption that the creative individuals in a culture have enough in common to all go well together. This approach assumes great confidence in the power of our culture as a force unifying the individuals specialising in visual forms of communication. This attitude is justified in a way, by results: a majority of the Europeans included do seem to have a common font, from which a part of their art derives. This unity is a strong sense of the past, of the time-bound thickness of the present: it is felt in Europeans as unlike each other as De Staël and Sutherland, Poliakoff and Afro. Their reliance on cultural continuity shows itself specifically in the forms of their easel paintings, the traditional resources of which (size, facture, atmospheric effects and spatial recession) continue despite the emergence of new possibilities. Artists as different in appearance and in ultimate seriousness as Dubuffet and Marini share an awareness of Man's Past. Marini enjoys great adeptness at touching antiquity, by patina, by iconography; Dubuffet rejects humanist culture, only to go further back, to primitive man. I am a believer in Dubuffet's greatness and in Marini's triviality, but the similarity between them on this point exists. They both see themselves as the latest point of growth in a family tree, shaped by and able to draw on what has gone before. Obviously every artist is in this position (rooted in the past, skidding along on the present moment, faced by an unknown future) but a significantly high number of the Europeans in Documenta II rely on a framework of models and operational lore.

By comparison the American section revealed, not the products of a new race of men (as enthusiasts sometimes appear to claim) but, at least, an art with a greater emphasis on present performance. The American artists are not, of course, separated from the past, but their intention seems to be to occupy the present as bulkily, as absolutely, as possible. De Kooning, for example, made

in his Women paintings works of art whose fragmented iconographies were packed with cultural cues. However, he says of his new paintings, two of which were at Kassel: 'I have to do it fast. It's not like poker, where you can build to a straight flush or something. It's like throwing dice. I can't save anything.' This statement implies a hit-or-miss technique, and De Kooning's is just that in his recent work; but it also reveals a concentration on the present, defined by gesture and by thought. Despite the influence of European existentialism, which sealed off the past as absolutely different from the present moment which was being continually subsumed in the future, most of the Europeans at Kassel spread their consciousness in time far beyond the slippery present. Hence, the complex, time-bound, style-laden look of their art, which is a justification of the organisers' decision to plan mainly by names and let the unity happen. It happened.

As documentation of the period 1945—1959 there are, even given the organisers' approach, omissions of consequence. The show is an index of European sensibility, especially in its meditative and reflective modes, but it covers quite inadequately the characteristically European interest in signs. Though many of the sign-users were present, they were so scattered that their common preoccupation disappeared. Baumeister, Klee, Tobey, Mathieu, Capogrossi, etc. were present, but Bryen was missing, and Cy Twombly. Image makers, also, were inadequately shown: Jorn was present, but all three pictures (including a magnificent big one) were from one year. Nor was any attempt made to typify the CoBrA group's considerable achievement, though it falls wholly within the period to be documented and its effort to shape a specifically Northern art should have interested a non-Mediterranean committee. Such Danish artists as Pedersen, Bille, and Jacobsen were also missing—and missed. The American section (though it had some names new to the Museum of Modern Art's travelling list—Cavallion, Frankenthaler, and Rauschenberg) suffered from two omissions which harmed the exhibition's documentary intention. There was no recognition of mid-Western expressionism (Golub, Cohen, etc.) which has connections with l'Art brut and Brauner without losing its highly personal character; and there was no sign of hard-edge¹ painting, a mutation of geometric painting which is found on both coasts of the USA. It is an emergent of considerable potential which it was shortsighted of the Museum to miss.

The coming together of the work of so many artists enables one to make connections and comparisons above and beyond the reach of smaller shows and one-man shows. The proximity of Nay and Brooks, to mention one lesson of the show, made it clear why Brooks has always appeared hollow compared to other American abstract painters. His is abstract art without 'subjects', decorative effusions like Nay's festivals of coloured balloons. Seeing Picasso,

¹ Hard-edge: phrase coined by Jules Langsner, used here to refer to painters like Ellsworth Kelly, Leon Smith, Myron Stout, Nassos Daphnis (to keep to the New Yorkers), sometimes called 'precisionists' in the US. Their art rests on cleanly and simply painted flat two-colour positive-negative dualities. Different from earlier geometric art, though it has connections with Albers and late Mondrian when those artists make platonic geometry subject to perception exercises (Mondrian's flash at the cross-overs, Albers' optical flicker of tonally close hues). A European parallel might be Vasarely (a good artist, well represented at Kassel) but his control-panel sort of additive composition fidgets, whereas American hard edge is very economical in its forms.

Léger, and Beckman immersed in a heavily *malerisch* sea emphasized the primacy of line they have in common. Picasso draws his forms by heavy contours, which he then makes quasi-sculpturesque by filling-in with solid colour; Léger, on the other hand, invests his colour with as much solemn weight as his line, achieving a kind of locked monumentality. In Beckman alone, however, whose ripe colours create swelling volumes across as well as within the linear framework, is there a fully painterly organisation. And it makes Picasso's post-1945 painting, which goes straight from drawing to sculptural form, look hardly like painting at all.

The paintings at Documenta were very well installed at the Museum Fridericianum. Outside, the blast-pocked walls are dilapidated and the broken windows splashed with whitewash. Inside, the shell of the building has been spanned with harsh, simple slabs of concrete, making up three floors. A black wooden grid carried a skin of stretched white material to dissolve the original walls, though ruined 18th century windows cast shadows on it when the sun came out. The conversion, though resourceful and extensive, was economical and straightforward, a simple temporary structure. The play of pimply concrete, of taut paper thin walls, white-washed brick, and neat carpentry, rarely competed with the paintings and carried most of them without distraction. Only the wooden bridge over the American section, which provided melodramatic views of Newman and Still (the latter's work looking, in this installation, unhappily like a diorama of the Carlsbad caverns), was a spectacular flourish at the expense of the artists.

The painting exhibition began with 'die Argumente der Kunst des 20. Jahrhunderts', a section which contained early 20th century works supposed to tie in with recent painting. We have seen that the organisers have great confidence in cultural continuity, so it is natural that they should present such a prologue. However, art

since 1945 is a complex of survivals and emergents: the survivals may be mature or decadent; the emergents may be fruitful or abortive, but there is a difference between them. This section applied mainly to the survivals after 1945 of pre-1945 art, whereas it would have been more instructive if it had connected with the emergents, thus enriching our picture of the new rather than of the familiar elements. Much of mid-century art as an emergent is in the hands of artists opposed to the procedures and values of earlier 20th century masters. This is the meaning of the 'conversions' in American art, those sudden veerings of American painters who, by simplifying suddenly their means and intensifying their feeling, created a new style. Or, consider the famous Picasso of a 'Crying Woman' (1937) from the Penrose collection, London: this pathetic image is unlike post-war emotionalism because, as Jörn has said, Picasso depicts the agony of the woman he is painting, whereas if Jörn were painting such a head it would be his own tears in it. This closer company of the painter and the work is characteristically post-war. Another kind of difference between new and established elements concerns Baumeister and Still: Baumeister uses crack- and crevice-like forms which resemble the forms in some of Still's paintings. However, the paintings of Still are geared to a different (mid-century) idea of space, whereas Baumeister's space is traditionally recessive, in shallow depth and contained; Still's space, even in his small pictures, is scenic and expansive. This observation is not intended to diminish Baumeister, only to differentiate him from painters like Still who are specifically post-war. The organisers presented three artists as 'Lehrmeister der Malerei des 20. Jahrhunderts'. Kandinsky was included but his pictures do not look specifically post-war; they have not, in my opinion, been pulled up into the present by the changed situation in art. He rests securely where he did, and so does Mondrian. (Soutine, on the other hand, who does connect was not

ROBERT MOTHERWELL: Untitled. 1959. Oil on canvas. 83 1/2 x 109 1/2 inches. (Collection Sidney Janis Gallery, New York.)



represented at all.) The third 'Lehrmeister', however, was Klee and here at least the argument was justified.

Klee has been influential in several directions, as the exhibition clearly showed. There is his influence on Wols' scratchy biomorphic world-in-a-grain-of-something style. This direction is linear and evocative, a way of soaking works of art in human content, a way of making small works momentous. But also the colour organisation of Klee's Tunisian and Magic Square pictures has fed a group of Parisians since the early 40s: Bissière (top hand), Bazaine, Le Moal, Manessier, and Vieira da Silva. Thus Bazaine's nature imagery, da Silva's cities, and Bissière's quilts without anybody under them, convert an innovatory aspect of Klee, all-over emphasis (what Grohmann calls 'polyphonal' composition), via belle peinture into a mild feast for the eyes. One of the interesting aspects of Documenta was to learn that scatter is not only a mark of the avant-garde (Pollock, for example) but also of these gentle persuaders. The parade of facets and squares in this section of the School of Paris also echoes analytical cubism, but with its desperate spatial navigation reduced to a stroll in an ankle-high maze. From Documenta's sample of the past fifteen years it is obvious that malerisch values are dominant, in 'informel' and formal. But this hackneyed observation is not much use without some differentiation between tendencies within the general movement. It is not just one big paint bath (as puritanical critics have suggested): the painterliness is, on the contrary, compounded of various interests, some conservative, some radical, some delicate, some rugged. Perhaps this complexity can be suggested approximately by a spectrum:

1. Sensuous paint, applied traditionally as to speed and facture; the latest form of la belle peinture: De Staël, Bazaine, Guston, Harfaing.

2. The cult of the sketch, which aims to retain to the end the charm of sensitive beginnings, freshness, handwriting, the fragment: Bissière, Motherwell, Tal Coat.

3.1. Expanded oil paint: fat paint used with post-expressionist density, complexity, vehemence: De Kooning, Hofmann, Jorn.

3.2. Expanded oil paint: oils used with unaccustomed directness in linear forms: Mathieu.

3.3. Expanded oil paint: diluted paint used with unaccustomed liquidity: Rothko, Francis.

4. Expanded oil paint, plus enamels: Pollock's use of Duco and De Kooning's use of Ripolin. Note: these enamels were used in ways that stayed well within the technical-esthetic limits of painting in oils.

5. Matter painting: paint, plus sand, plaster, plastics, etc., as thick surface or crust, with a density far in excess of oil painting; close to relief sculpture; monochromatic tendency: Dubuffet, Burri, Tapiès.

Having made such a chart certain groupings appear which correspond closely to one's visual experience at Kassel. American painters, for example, keep mostly to the centre of the spectrum as I have laid it out to run from extreme refinement to brutish relief. They rarely bury the canvas under a thick skin of matter, but keep contact with the taut white linen.

About two hundred artists represented painting at Kassel. About one/fifth were born in the 19th century; two/fifths in the first decade of the century; and one/fifth each in the 'teens and 20s, with half of the last group born before 1922. (Three artists born in the 30s were included, though why Rolf Iseli, Jan Lebensztejn, and Antonio Saura should have been singled out is beyond me.) The decision to concentrate on painters over thirty-six is one of the reasons for the European contribution having the conservative character discussed above; it might have been different if the

CLYFFORD STILL: Painting. 1951-52. Oil on canvas. 118 x 155 inches.
(Collection John Stephan, Greenwich, Connecticut.)





ALAN DAVIE: *Image of the Fish God*. 1956. Oil on canvas. 61 x 48 inches.
(Collection Gimpel Fils Gallery, London.)



ARSHILE GORKY: *The Liver is the Cock's Comb*. 1944. Oil on canvas. 72 x 98 in.
(Collection Albright Art Gallery, Buffalo, N. Y.)



POLLOCK: *Number 14*. 1951. Oil on canvas. 146.3 x 269.3 cm.
(Collection Lee Krasner Pollock, New York.)

age-limit had been lowered by about eight years. This would have admitted American-influenced European painters, but the fact is that the American avant-garde has been, during the period under review, the main pace-setter for abstract art. Though American art may have been plagiarised and parodied in Europe it is, also, the body of art that other artists feel they must come to terms with. Younger painters may risk banal Americanisation but they are, also, less subject to the preceding generations' programmes of conservation.

A significant number of the European painters at Kassel seem divided between inherited riches and present action. Jack Tworck wrote about Scutone that his method of painting was 'not a technique but a process'. One can say that the European painter over thirty-six tends to be subject to a conflict of technique and process in Tworck's sense; his education limits his capacity to act fully on his discoveries in the realm of materials. There is an over-estimation of the past and a consequent softening of interest in the present moment of creating. The creative act seems to involve, for these Europeans, relating themselves with models, whether stylistic or psychological. There has been, I think, a decline in the avant-garde's willingness to orient itself to the future. It is not a specifically American characteristic, as is sometimes claimed to do this; earlier avant-gardes in Europe possessed this power in abundance. The attitude led to some mystification and sometimes to a postponement of responsibility ('I am the primitive of a new order' type of thinking) but at least the artist began in the present and worked forward. Painters like Afro, Hilton, Manessier, De Staël, Ubac, Vedova, etc. hesitate between a complex knowledge of past style and a direct response to the emerging physiognomy of the work of art. They lack the American willingness, which was once a European willingness—for example, Malevich, Arp, Mondrian—to see how little art can be made of.

This is related to the tendency, visible at Kassel, for European artists to make elaborated statements. That is to say, they show a preference for art which is a receptacle of subtle knowledge and techniques and not, to quote Tworck once more, 'an unpremeditated form'. It may be linked with the way the avant-garde has tended to separate itself from the mode of reduction and to serve instead as 'keepers of the flame' against pressure from a barbarian world. Edward Shils has described how 'the avant-garde, which tends to emphasize the element of rejection... usually fails to appreciate how much of the rejected tradition it is incorporating'. European painters, on the other hand, though aware of 'the element of rejection' are even more strongly conscious of the tradition that they are incorporating and continuing with some 'personal' variation, angle, or touch. Thus the 'innovative, reinterpretative role' of the avant-garde, to quote Shils again, seems insufficiently fulfilled by the orthodox abstract artists (and hardly anyone who isn't abstract or nearly abstract is at Kassel). One's hope, as a European, is that the European awareness of culture in depth will be dialectically related to the lessons in rejection which, at present, only American art can teach the younger painters. After all, continuity may be served better by rejections (and consequent revaluations) than by dogmatic perpetuation.

What does emerge very clearly at Kassel, on a level of technique and of attitudes, is that Europeans tend to work not only smaller than Americans, as everybody knows, but also thicker. Dubuffet's *hautes pates* were first, followed by, in their different ways, Fontana, Burri, and, lately, numerous Spanish and German artists. By loading the surface these artists stress the object-quality of the work of art (a kind of *malerisch* descendent of ideas about 'concrete' art?). There is a connection with relief-sculpture, the ambiguous status of which now, as in the Renaissance, is useful to artists. In the Renaissance it enabled sculptors to approach by trespass the range that Leonardo wanted to reserve solely for the painter; today, it enables the painter to give his work the substantial existence and object-status natural to sculpture. Dubuffet's heaped material, more like raw matter than fine-ground pigment, is a kind of substitute for volume, the illusion of forms in space being transformed into an actual, rocky, inch-high plane. Collage techniques have also contributed to this thick-skinned painting; for example, Burri's cloth, burned wood, and irons (all sampled at Kassel). All this has made possible the conversion of the easel picture, not into the arena of American metaphor, but into a graven tablet, a tablet that is often worn and weathered, like an archaeological find (again, the evocation of time as the past).

A characteristic of both 'informel' and formal art since 1945, regarded as a form of communication, is its apparently inexhaustible capa-

d have
fact is
under
can art
so, the
with
e, also,
f con-

seen
work
not a
ainter
e and
ity to
is an
tere t
ms to
odel,
eclin
It is
imec
ver i
time
nev
esent
Staë
f past
of the
nce n
n—to

pear
ow a
e and
medi-
has
serve
arian
which
ls to
ting'.
ele-
lition
onal'
ative
ently
who
as a
will
pre-
r all,
uent

ique
aller
fet's
Fon-
By
the
con-
big-
ists.
pass
ter;
ntial
ped
kind
eing
ech-
for
at
asel
ven
eol-

ded
pa-



GABO: Construction in Space No. 3 with Red. 1953. Stainless steel and plastic. 61 inches high, 28 X 26 inches wide.



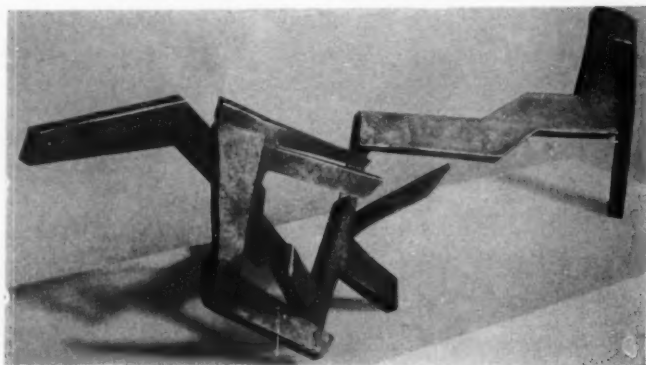
NOGUCHI: Bird C or Mu. 1952-58. Greek marble. 57.2 cm. high. (Collection Mrs. Eleanor Ward, New York.)

city as a channel. To show this I want to quote at random three unrelated and yet, in a way, highly similar interpretations of artists represented at Kassel. Gillo Dorfles, writing about Scialoja, suggests that he gives form 'to the most recondite stratifications of his Id'. Michel Tapié believes that 'Morlotti's art stands at the crossroads of a rich rising of pantheistic-telluric sap and a rigorous post-Cantorian morphologic generalisation'. And Erich Neuman interprets Moore's 'Warrior with Shield' as 'the most devastating portrayal in all art of a supra-personal castration complex'. All interpretation of this sort reveals astounding confidence, both in the power of art as a channel bearing messages and in the writer's belief in his own capacity as a receiver and decoder. This rash of commentary is provoked, to some extent, by post-war art itself. A great deal of current painting and sculpture, rejecting both the puritanism and the metaphysics of earlier modern art, is referentially promiscuous or open. It is more like an experimental psychologist's stimulus in a maze than a psycho-analyst's history from the couch. James Fitzsimmons describes Dubuffet's philosophical stones as 'like a cauldron of possibilities having the power to constellate patterns of conflict and resolution in the unconscious' of the spectator.

Dubuffet, of course, is no abstract artist, but many abstract artists also expect to involve the spectator by some such strategy. Rothko admits with equanimity, in conversation, that he can never know a spectator's reaction to his own work and that a spectator can never be sure that he is understanding that work. The control that artists used to exercise on the spectator's imagination has been relinquished, so that the spectator is awarded a freedom, not unlike the freedom of the artist as he begins to work. Artists as different from each other as Gottlieb and De Kooning believe that abstract art has a subject, though not a verbalisable one. Probably this situation, in which the spectator experiences, in a freedom crowded with uncertainty and obligation, the communicative but mysterious acts of the artist, derives from, though it has transcended, surrealist ambiguity. Two paintings by Gorki at Kassel represent this kind of ambiguity, typical of the 40s: 'The leaf of the artichoke is an owl' and 'The liver is the cock's comb'. Related to this kind of 'A is B metaphor', though less neatly presented, is Wols' ambiguity. His forms are multi-evocative, prodigiously packed

with memory- and experience-cues, provoking the spectator's response to forms which are neither purified nor plainly descriptive. In commentary like that quoted above, specialists isolate their favorite subject or interest (what old-fashioned critics call their 'obsession'), and assign it priority. If one accepts, however, the existence of an absolute gap between artist and spectator, as well as the provisional and chancey nature of the connections that arise, such commentary clearly over-reaches any useful function. Many mid-century artists, unlike earlier abstract artists, do not set out to exclude or reduce meanings and references. A spatial or figurative reference might occur and the artist not censor it, but this would not make the emerged detail into the message of the picture. The general post-war recognition of the potential complexity and ambiguity of every communicative act, does not justify any and every reading. Readings, like those quoted above, run the risk of making a part of the work into the whole in the absence of a clearly verbalisable main topic. Thus an unexcluded possibility becomes a substitute for a full response. These commentaries are a modern equivalent of the 14th century 'Ovid Moralised', in which a system of Christian symbols was imposed on Ovid to overwhelm the Pagan values and the entertainment. Confronted with work by Scialoja, Morlotti, and Moore in the show, were the 'meanings' quoted above available? Scialoja's new paintings are beautiful evocations of space by a soft, grainy surface: his problem, which is the mastering of an incorrigible Mediterranean sweetness, is not at all, so far as I can see, libidinal. Morlotti's paintings consist of rippling all-over paint beds in various dominant colours, with an unpleasantly greasy top-shine (the telluric sap?). Moore's 'Warrior with Shield' is not at Kassel, but a 'Falling Warrior' is. Is this figure more or less resistant to castration than the earlier figure? It is falling, its pose is defenceless, unlike the still struggling 'Warrior with Shield'. On the other hand, it retains all its limbs and organs, unlike the 'Warrior with Shield', so, perhaps, its state is not so low; or, perhaps, the sculpture is not about castration at all.

The definition of sculpture in the 40s and 50s is something of a problem, even without psychology. Its present promotion by a European and an American establishment naturally provokes doubts and skepticism. On the other hand, the presence of artists like Giacometti, Wotruba, and Paolozzi from Europe, and Smith and Noguchi from America, makes one sympathetic. The sculpture show at Kassel was big enough (seventy-seven artists) and representative enough to force one to try an assessment. The problem hinges on linear sculpture. Clement Greenberg, writing late in the 40s, said that in sculpture the monolith was dead, killed by Brancusi. In its place he put 'the new construction-sculpture'. When he wrote it



CHILLIDA: El Rayo. 1958. Iron. 77 cm. long. (Collection Galerie Maeght, Paris.)

looked that way, but after ten years of construction-sculpture it is no longer possible to think the constructors have it as a gift from the Zeitgeist. It is typical of the slack state of present sculpture that construction methods have been largely identified with linearism. Only a few efforts have been made to use welding for non-linear sculpture and these have not been pursued with much rigour so far.

The fact is that linear sculpture, in the ten years since Greenberg wrote his original article, has been killed, not by somebody doing it superbly (like Brancusi in the case of the monolith) but by almost everybody doing it so badly. Already linear sculpture, based on a constructive technique defining a space inherited from lock, stock, and barrel from cubism, is decadent. This shows very clearly when it appears as big jewellery, a taste sampled at Kassel (Calder, Cousins, Ferber, Kricke, Lassaw, Linck, Meier-Denninghoff, Tajiri).



LAURENS: L'Archange. 1948. Bronze. 36 x 68 x 36.5 cm. (Collection Galerie Louise Leiris, Paris.)

HAJDU: Les loups. 1953. Hammered copper. 170 x 210 cm.



The central target of my objections to current open-work sculpture, however, is not the Martian Princess look. It is those sculptors who, discontented with creating cute ornaments, aim at a 'mysteriously human' iconography.

Surrealism, in as much as it contributed to the new attitude to meaning as a shifting and problematic relationship between artist and spectator, has contributed to the esthetics of painting since 1945. In sculpture, however, its influence is to be seen directly in forms as well as in underlying ideas. A great deal of the sculpture at Kassel can only be described as the progeny of the personage. The personage was an invention of surrealism of great use to artists interested in a fantastic human imagery. André Breton quotes Engels on 'the beings outside space and time created by the clergy and fed by the imagination of ignorant and oppressed masses [which] are nothing but the products of a diseased fantasy'. Breton agreed, but reserved the right of artists like Picasso, Chirico, Duchamp, Ernst, Dalí, and Giacometti to create such beings. Breton refers to them, also, as 'monsters' and 'phantoms'. Out of this idea developed the personage, an apparitional human figure, nearly human or better than human, with totemic, sexual, animal, vegetal additions. The understanding was that despite bird's head or lobster's claw the reference was always to the human condition, especially in terms of the tribe or the unconscious. Deriving ultimately from Gonzalez, iron sculpture (and bronze sculpture that has been influenced by iron) continues to manifest personages. Butler (early), Capello, César, Chadwick, D'Haese, Lipton, Meadows, Minguzzi, Mirko, Paolozzi, Richier, Roszak, Smith all create personages that rest pretty complacently on a pre-1945 theory and practise. The Monster Rally aspect of post-war sculpture is by now thoroughly conventionalised. The superstition, the shock, which personages once aroused has been worn away by custom. The famous minatory monsters of the 30s are mostly buried with the stake of boredom through their hearts. A tough and authentic exception at Kassel is Gonzalez's 'Angel' (1933). Aside from the attractions of multiple imagery, the greatest usefulness of the personage is its convenience. If your materials are the visible armature, separate welded elements—including found objects, then you get, automatically, even if you have no imagination, a personage if you assemble your bits in an order that invokes human organs, proportions, or stance. (Similarly the addition of solid bits, one to another, which can be welded easily, establishes three-dimensional relationships, a play of void and solid, with, at least, rudimentary aesthetic status.) Smith and Paolozzi alone seem to have the imagination and discipline to substantially advance, in their very different ways, the formal and expressive potential of the personage. Most of the other sculptors display a tedious inventiveness as they deploy the devalued and hackneyed vagina dentata, iron spine, tin wings, big horn, hole in the head, tip-toe poses of the invalid monster.

Of the alternatives to popular linearism (such as humanism and environmental sculpture) only the former was represented at Kassel and this not at its best. A strong Germanic bias was evident in the

Continued on page 79



INOUE: Form. 1959. Sumi on paper. 72.3 x 136.3 cm.



FRANCIS BACON: Lying Figure. 1959. Oil on canvas. 198 x 141.5 cm. (Collection Marlborough Fine Arts Ltd., London.)

BURRI: Two Shirts. 1957. Mixed media and collage. 190 x 200 cm.





HANS PLATSCHKE: Insekten über Klondyke. 1959. Oil on canvas. 114 x 142 cm. (Galerie Van de Loo, Munich.)

Friedrich Bayl

Die II. Documenta

Die II. Documenta in Kassel stellt sich die Aufgabe, die Kunst nach 45 zu dokumentieren.

Das Vorhaben ist schwieriger und kompromittierender als das der I. Documenta vor vier Jahren. Damals ging es um die Kunst in der ersten Hälfte des XX. Jahrhunderts: Geschichte, wenn auch jüngste, wurde dargestellt, Geschehenes bis an die Schwelle des Heute geführt. Das Historische, selbst noch das gerade geronnene, zeichnet sich in Höhen und Ebenen durch seine Wirkungen auf das Jetzige ab. Es provoziert Objektivität. Ganz anders das Geschehene, das sich im Augenblick des Betrachtens noch ereignet und wandelt. Es kann miterlebt oder — betrachtet werden. Es verlangt Stellungnahme: darin- oder darüberstehen. Die grösste Objektivität des Kunstbetrachters ist seine Subjektivität. Sein Bekenntnis zur Kunst ist ein Bekenntnis zum Leben. Kunst wird zu einer Frage der Existenz, einschliesslich aller Möglichkeiten, ihr durch Flucht, Vernebelung, falsche Aktualität aus dem Weg zu gehen.

Unter solchen Voraussetzungen werden Werke, die die heutige Kunst dokumentieren sollen, ausgewählt und zusammengebracht. In Kassel oblag die Aufgabe einem Gremium, das sich ad hoc gebildet hatte, zehn Männern, deren Beziehung zur Kunst verschiedenartig, ja gegensätzlich ist: das Interesse des Museumsdirektors

gilt den dauernden, das des Kunsthändlers den gängigen Werten. Der Kunstbeamte sucht das Gesicherte, der Kritiker das Sensationelle, beides stellt der Historiker in Frage. Vorgefasste Meinungen wollen sich bestätigt sehen, Eitelkeiten und Machtansprüche befriedigt. Das alles, menschliche Schwäche und Stärke einbezogen, könnte zu einer Summe führen, die umfassend und vielschichtig das Gegenwärtige darstellt, doch in der Praxis bringt der heterogene Ausgangspunkt die Unsumme hervor, die Anhäufung von Ueberflüssigem und Wiederholtem.

Auswahl und Aufbau einer Ausstellung sind mehr als Sammlung und Arrangement von Kunstwerken — es sind Künste für sich, die nur dann im Teamwork gelingen, wenn die Arbeiter, das Gremium, eine gemeinsame, wenn auch gewiss nicht einheitliche Vorstellung entwickelt haben. Verschiedenartiges Interesse ersetzt nicht die tragende Idee, anonyme Verantwortung nicht den persönlichen Einsatz, guter Wille des Einzelnen kein Kriterium der Qualität. Persönliche Wünsche erdrücken das Typische. Jeder Gremial hat seine Vorlieben, und gerade derjenige, der sie mit der grössten Sturheit seinen Kollegen gegenüber durchzusetzen versteht, ist den autokratischen Ansprüchen der Galerien, die ihre Staffeln verkaufen wollen, oft am gefügigsten. Die unvermeidliche Folge sind Mischmasch



EMIL SCHUMACHER: Nibur. Oil on canvas. 60 x 80 cm.



KURT SCHWITTERS: Das Arbeiterbild. 1919. Collage and montage, on canvas. 125 x 91 cm. (Private Collection, Bern.)

und Verwirrung. Bei der Auswahl und beim Hängen verschoben sich in Kassel willkürlich Akzente. Ohne sichtbares Prinzip und innere Berechtigung wurden nicht selten unter die 3 oder 6 Bilder eines Malers frühe Werke eingeschoben, die die karge Uebersicht verschleiern. Künstler wurden übergangen, die vertreten sein sollten (z. B. Camille Bryen, Peter Brüning, der Bildhauer Etienne Martin). Die Werke einzelner Künstler wurden schlecht ausgewählt (besonders augenfällig Georges Mathieu, auch K. O. Götz). Offensichtlich hatte der Gremial, der aus regionalen Gründen mit der Auswahl beauftragt war, kein richtiges persönliches Verhältnis zum Werk des Künstlers.

Solche Uebertragung der Auswahl spielte Mr. P. O. McCray vom Museum of Modern Art in New York eine dankbare Aufgabe und hohe Verantwortung zu: die nordamerikanische Dokumentation zusammenzustellen. Er hat dafür geradezustehen. Ihm sind die schönen Repräsentationen von Pollock und Gorky zu danken, aber er hat auch die Ueberfülle gleichgültiger und grosssprecherischer Werke zu verantworten. Vielleicht aber war er überfordert, als man ihn aufgab, 125 Werke übers Meer nach Kassel zu bringen.

Alle Schwächen der gremialen Unverantwortlichkeit vereinigen sich in der Plastik-Ausstellung im Bellevue-Schlösschen. Die Anordnung der Bücher und Blätter ist vornehm, diese selbst sind schön, das Ganze präsentiert sich exemplarisch — aber nicht für die Kunst nach 45. Es überwiegen die grossen und gängigen Namen, die im Fridericianum mit exemplarischen Werken bei den «Lehrmeistern» untergebracht sind. Und was als Kleinzeug die Lücken bündelt, hat mit neuer Kunst nichts gemein und ist vorwiegend den Beständen rheinischer Maler entnommen, die die Konvention gutwillig fortsetzen. Als ob gerade die Graphik nicht ausserordentliche Zeugnisse einer voraussetzungslosen Kunst hervorgebracht hätte! Im Bellevue-Schlösschen haben sich Einzelinteresse und gremiale Ideenlosigkeit zusammengetan, um den Plan der ganzen Ausstellung gründlich zu verwirren.

Was nützte es da, dass Arnold Bode, der Initiator der Documenta und ihr tatkräftiger Organisator — ihm allein sind die internationalen Veranstaltungen im provinziellen Kassel zu danken —, sein Bestes gab, um den Werken einen zeitgenössischen Raum zu schaffen! Im Auepark und in und vor der barocken Ruine der Orangerie. Im Gehäuse des klassizistischen Fridericianums, in das er mit Stockwerken, Treppen, Korridoren und Kompartimenten ein vielräumiges Labyrinth baute, Raum als Ueberraschung und Entdeckung und abwechslungsreiches Spiel, Räume, in denen Wind und frischer Luftzug, nicht von doppelten Glastüren abgehalten, nicht durch komplizierte Klima-Anlagen ersetzt sind. Aber die Bilderfülle überwältigt den Raum. Er wird ihrer nicht Herr, kann das Gericht, das ihm das Auswahlgremium vorsetzte, nicht recht verdauen. Wandfläche im Verhältnis zum Bildformat regiert allzuoft — zum Vorteil einiger, zum Nachteil anderer Maler (z. B. Vedova und Gorky). Und oben im Dachgeschoss quillt die Fülle über: dort sind die Jüngeren untergebracht, von denen einige bei der nächsten Documenta die unteren grossen Säle in Anspruch nehmen und die meisten in provinziellem Dunkel untergegangen sein werden. Depots von fürchterlicher Enge, ohne Möglichkeit des Abstands und der Scheidung. Wer die Maler nicht von anderswoher kennt, in den Bleikammern wird er sie nicht entdecken.

Werner Haftmann, der Kopf des Gremiums, gesteht freimütig, «dass ihm eine ganze Anzahl der hier (will sagen auf der Documenta) gezeigten Werke und Namen nicht unmittelbar notwendig erscheinen. Doch sollte dem Betrachter das Recht gelassen werden, aus dieser Vorwahl selbst seine kritischen Entscheidungen zu treffen.» Sehr höflich gemeint, aber wird dabei nicht aus der Not, der prinzipiellen Schwäche des auswählenden Gremiums, eine sehr zweideutige Tugend gemacht, ein Danaergeschenk für den Betrachter? Durch die Auswahl und die Weise des Hängens, durch Gliederung und Verteilung der Werke wurde es ihm nicht erleichtert, von seinem «Recht» Gebrauch zu machen. Im Gegenteil. Ihm bleibt nichts erspart, um das zu vollenden, was das Gremium nicht unternehmen konnte, das dokumentarische Rohmaterial zu scheiden und zu verarbeiten. Der unerfahrene und unbefangene Betrachter sieht sich in ein Labyrinth der Nachbarschaften, Wiederholungen und Gegensätze gestossen, in dem er keinen roten Faden, kaum den Ausgang findet. Für ihn aber, den man zu Hunderttausenden erwartet, und nicht für den Fachmann ist die Documenta aufgebaut.

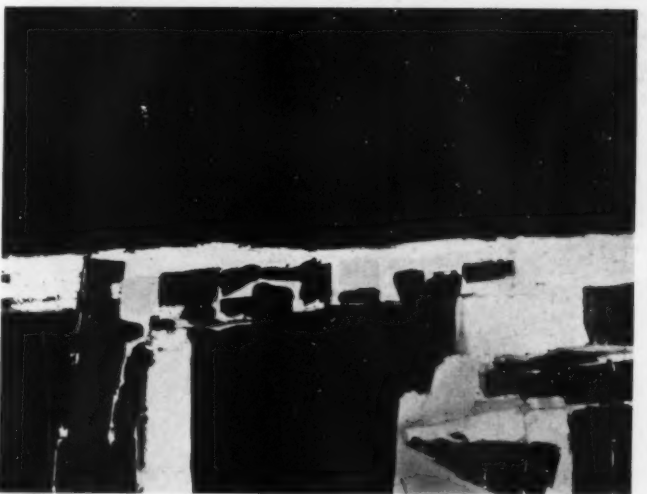
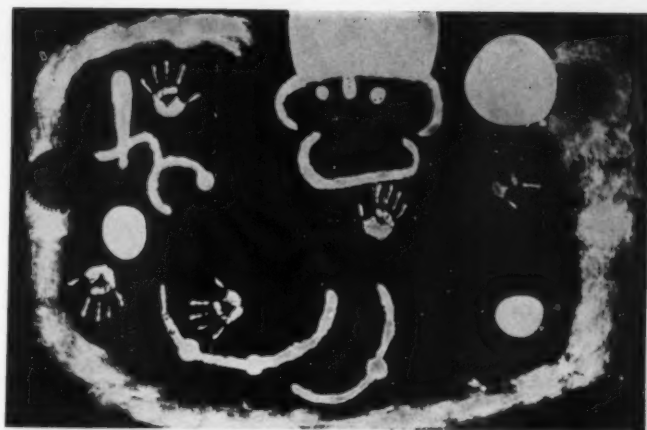
Indes, jedes andere heterogene Gremium wäre im Grunde zu ähnlichen Resultaten gekommen, denn in der Ueberfülle auch der Kunst herrscht das statistische Gesetz der Masse. Einige Maler mehr oder weniger, diese durch andere ersetzt, das hätte wohl ein

verändertes Bild der Persönlichkeiten, nicht aber einen anderen Durchschnitt ergeben. Aber kommt es auf diesen schliesslich an? Es sei nicht vergessen, dass die Documenta mit dem grossartigen Anspruch angetreten ist, die Vielfalt heute möglicher, wahrhaft zeitgenössischer Kunst durch den Reichtum künstlerischer Individualitäten zu dokumentieren. Um dazu beizutragen, dass die Documenta, die die eigene Weise des Machens noch sucht, den selbstgestellten Anspruch erfülle — neue Veranstaltungen sind jetzt gesichert! — wurden die Einwände gemacht. Denn der Grundgedanke ist fruchtbar und die Energie des Arnold Bode fähig, die Schwächen zu überwinden.

Das eindrucksvollste und erregendste Ereignis der II. Documenta ist augenscheinlich der breite Einbruch nordamerikanischer Kunst in die selbstsicheren europäischen Gefilde. Doch mit einem Achtel (90 Bilder von 700) ist der amerikanische Beitrag gewiss nicht übertrieben, der italienische ist kaum geringer, der deutsche und der französische wesentlich höher — hier ist das Missverhältnis. Etwas anderes ist allerdings die brutale Ellenbogenfreiheit, mit der die übergrossen amerikanischen Formate die europäischen von den Wänden verdrängen und ihnen Platz und Licht streitig machen. Vor allem aber ist es der beunruhigende «Inhalt» der Bilder, der das Gleichgewicht der europäischen Malerei zu stören droht. Ueberdimensional wie die Formate sind die Formen, beängstigend ist die Heftigkeit ihrer Aktionen, die Direktheit ihrer Gesten. Doch in Amerika allein? Dort mögen in der neuen Malerei die action paintings überwiegen, sie mögen auch zu kulturellen Export- und Repräsentierartikeln geworden sein, ein amerikanisches Reservat sind sie nicht. Auch in Europa gibt es action painters. Zwar sind sie über alle einzelnen Länder verstreut, doch ist ihre Zahl sicher nicht geringer als drüben, wenn auch die Formate kleiner sind. Aber nicht auf die Quantität kommt es an, weder hier noch dort, nicht auf die äussere Erscheinung, sondern die innere Vehemenz — sie ist kein nationales Privileg, sondern individuelles, d. h. internationales Kennzeichen.

Mit dem Gegensatz Europa-Amerika, wie man ihn jetzt im Anschluss an die Documenta vielfach konstruiert, werden die Triebkräfte auf einem Feld gesucht, auf dem sie nicht zu finden sind. Gewiss gibt es zwei Pole, entgegengesetzte Zentren, um die die zeitgenössische Kunst kreist — ich möchte sie «barbarisch» und «zivilisiert» nennen. Barbarisch will sagen traditionslos, eine Kunst, die ohne, ja gegen alle Tradition malt, die die Tradition gründlich zerstört hat. Schon der Akt der Zerstörung äussert sich als Heftigkeit, als Gewalttätigkeit der Gesten, durch entfesselte Impulse. Eine aufs höchste gesteigerte Expressivität imprägniert bis zum letzten Farbfaden die Bilder, dithyrambische Bilder. In ihnen drückt sich rücksichtslos eine Persönlichkeit aus. Unbekümmert um alle Kunstregeln malt sie, als habe noch nie jemand vor ihr gemalt. Hemmungslos wirft sie ihre Erregungen auf die Leinwand unter dem Einsatz ihres ganzen Seins. Es gibt für sie kein anderes Gesetz als der eigene Ausdruckszwang. Er wird durch keine Regel korrigiert. Ihr sich zu unterwerfen, ist Sache der gesitteten Malerei. Sie lässt die Erregungen nicht roh und ungefügt zu. Das Revolutionäre und Anarchische haben in ihr keinen Platz. Sie zerstört keine Tradition, sie erneuert sich in stetiger Evolution, sie setzt fort, wandelt sich ins Zeitgenössische. Der Ausdruckszwang des Einzelnen, der wilde Ausbruch, exzentrische Selbstbehauptung, sie sind gebändigt, gefasst und erhöht durch Einordnung ins Allgemeine, die Regel, die Form. Erst diese geben der Persönlichkeit die letzte künstlerische und moralische Berechtigung und Grösse. Allgemeines und Individuelles streben zum Ausgleich im Schönen. Es entstehen poetische Bilder, deren Formen und Farben zur Harmonie drängen.

Das Schöne ist Erbe, Fortsetzung des Alten im Neuen, das Barbarische das Neue ohne Voraussetzung, jüngster Gewinn. Er wurde gleichzeitig und unabhängig voneinander in Amerika und Europa erlangt — dort, wo die Tradition weniger lastete und verpflichtete, allgemein, spektakulär, hemmungslos und grossartig, hier persönlich, schmerzhaft, tief und erschütternd. Pollock und Wols schlugen jeder auf seine Weise die Bresche. (In Kassel ist Pollock überzeu-



(Rechts, von oben nach unten)

MIRO: Le ciel entrebaillé nous rend l'espoir. 1954. Oil on canvas. 129.5 x 195.6 cm. (Pierre Matisse Gallery, New York.)

KAREL APPEL: Seetiere. 1955. Oil on canvas. 130 x 162 cm. (Galerie Aenne Abels, Cologne.)

DE STAEL: Painting. 1952.

BAUMEISTER: Blocksberg. 1952. Oil on composition board. 100 x 130 cm. (Collection Frau Hella Grobe, Isernhagen bei Hannover.)



gend dokumentiert, Wols reich in Ergänzung zum grossen Beitrag der letzten Biennale.)

Inzwischen sind mehr als zehn Jahre vergangen, Pollock und Wols mit einem halbvollendeten Werk gestorben. Zu ihren damaligen Weggenossen sind jüngere gestossen; gemeinsam suchen sie, die Bresche zu erweitern und vertiefen, das Erreichte zu sichern und auszubauen. Aber heute gibt es nichts mehr zu zerstören — das haben die beiden Vorgänger für unsere Zeit gründlich besorgt. Es fehlt der gewaltige Anstoss, das gewalttätige Müss des Zerbrechens, an dem sich die Erregungen entzündeten. Der Zugang zur Arena des Bildes, einst durch Gebote und Verbote verstellt, muss nicht erst erobert werden; der Weg ist frei, gar mit Anerkennungen und Verkäufen gepflastert. Der Anstoss von Aussen, gewiss nur ein Stimulans für die innere Haltung, doch Stimulans, muss durch die innere Dynamik ersetzt werden. Der Maler ist jetzt allein auf dem Zündstoff angewiesen, der im Zentrum seiner Persönlichkeit aufgestapelt ist und den er zu akkumulieren vermag. Von seiner explosiven Kraft, seinem mitreisenden Elan, seiner totalen Erregung, seiner existenziellen Hingegebenheit hängt ganz das Bild ab.

Wo hinter ihm schwache oder erschöpfte Persönlichkeiten stehen, da sind die Erregungen, auch die scheinbar wildesten Gebärden schwach und inhaltslos. Um die Leere zu überspielen, Wiederholungen zu vermeiden, mögen die Bilder sich roh und brutal geben, ganze Wände bedecken, sie bleiben ohne Echo, da nichts vor ihnen ausstrahlt (denn nichts ist in ihnen). Sie mögen durch menschlich oder tierisch Leibliches, durch landschaftliche Anspielungen zu bestricken suchen, mit Ungestüm die Farben auf die Leinwand hämmern oder spritzen in bitteren Kontrasten oder leckeren Klängen, bestenfalls kommt etwas Subjektivistisches zustande, dessen unverbindliche Belanglosigkeit sich grosspurig auf Riesenformaten breit macht. Das Expressive, die Emotion, die jede Farbfaser und jedes

MAX ERNST: Les Dieux Obscurs. 1957. Oil on canvas. 116 x 89 cm. (Collection Michael Hertz, Bremen.)

SOULAGES: Painting, 22 Mars 1959. Oil on canvas. 265 x 200 cm. (Galerie de France, Paris.)



Liniengesprengung bezweckt, berechtigt und erfüllt, ist zum leeren Schrei, zur hohlen Gebärde, zu purem Kraftmeierei veräußerlicht.

Vom Domestizieren, das sich roh gibt, vom Rohen, das domestiziert ist, maniert und degeneriert, beides sensationell aufgeplustert, ins Unverbindliche und Nichtssagende gebläht, gibt es in Kassel genügend Beispiele. Von ihnen ist nicht zu reden. Eher schon von jenen, die mit grossartigen und schwachen Bildern die Gefahren der expressiven Haltung demonstrieren wie Motherwell, de Kooning, Appel und Burri. Oder liegt es am Kriterium der Auswahl, das in falschverstandener Honestität die der vehementen Mal- und Verhaltensweise immanenten Schwankungen suchte und nicht Höhepunkte? Liegt es daran oder allein am Maler, dass sich Stamos mit gleichsam halb fertigen Bildern, mit clyfford-still'schen Farbspielen ohne seine tiefsinnigen Zeichen präsentiert? Aber Dubuffets Texturologie und Collage — zur Befriedigung seiner bedingungslosen Anhänger in den Vordergrund geschoben, während von der Hängekommission die grandiosen «Vache» und «Venus» auf die Rückseite der Stellwand verbannt wurden — und seines Gegenspielers Fautrier späte Bilder neben den «Otages» von 1943 zeigen doch, wie leicht das Expressiv-Verbindliche zum unverbindlich materialen Spiel und gar zum Nur-Schönen führen kann.

Über alle Einwände werden hinweg — sie waren nicht prinzipieller Art — vor den Bildern der Amerikaner Franz Kline und Sam Francis, des Italiensers Emilio Vedova, des Franzosen Georges Mathieu, des Deutschen K. R. H. Sonderborg, des Spaniers Antonioaura, des Dänen Asger Jorn, des Engländers Peter Lanyon und des Kanadiers Jean-Paul Riopelle. In ihren Bildern gibt es keine leere Phrase und Allüre, jedes Partikel ist notwendig, die Bilder sind notwendig — für den Maler wie für den Betrachter. Sie verbildlichen verschiedenartige Fragen und Antworten, wie sie nur ein Mensch von heute malen kann, von einer neuen geistigen und (anti)formalen Position aus, wirkliche Kunst nach 45. In ihnen findet das besondere Pathos des modernen Seinserlebens — in fremden Räumen, veränderten Dimensionen, einer durch Erkenntnis veränderten Natur — durch eine expressive Mal- und Verhaltensweise die Mittel, um Unruhe und Angst, die Leidenschaft der gefährlichen Entdeckung und den Ueberschwang wunderbarer Geheimnisse, das Absurde und Paradoxe malend zu gestalten, aber auch, wie Haftmann hinzufügt, die Kontemplation des Wunderbaren.

Die elementare Haltung des Barbarischen und traditionslos Gewordenen wäre artifiziell beschränkt und menschlich arm, wäre nur ein «Stil», wenn sie sich allein ekstatisch und hektisch, handelnd und kämpfend äussern könnte und dürfte. Das Barbarische nimmt die ganze Persönlichkeit in Anspruch, keine Regung und keine Ausdrucksmöglichkeit sind ihm fremd, sofern sie nicht zur Vergottung des «Ewigen», des Konventionellen führen. Es kann Leid sein, was auf dem Bild als Action erscheint. Nicht auf die Vehemenz der äusseren, sondern auf die Intensität der inneren Gesten kommt es an, nicht auf die notwendig kurze Zeit, auf die der eigentliche Malakt beschränkt ist. Ein Künstler malt nicht nur, wenn er vor der Leinwand steht. Der vehementen Aktion des événement de fabriquer gehen oft Stunden, Tage, ja Wochen voraus, die zwar nicht gerade kontemplativ verbracht werden, doch in denen sich schauend und erlebend Kräfte ansammeln, bis sie im Bild ausbrechen müssen, während umgekehrt vielfach sehr aktive Erfahrungen zu Ruhe und Betrachtung in malender Meditation verdichtet sind. Dem Barbarischen ist nicht allein die Aktion zugehörig — die übrigens oberflächlich bleibt, wenn nicht innere Widerstände gegen sie eingeschlossen sind —, sondern kontemplative und biomorphe Unterwerfung, lyrische Selbstvergessenheit liegen ebenso in ihrem Bereich. Die Fragen sind die gleichen, die Antworten anders — tiefsinnig, bestrickend und verführend in den Bildern des Amerikaners Mark Rothko, des Spaniers Antonio Tapies und der Deutschen Julius Bissier, Hans Platschek und Emil Schumacher — allerdings oft hart am Grat des Schönen.

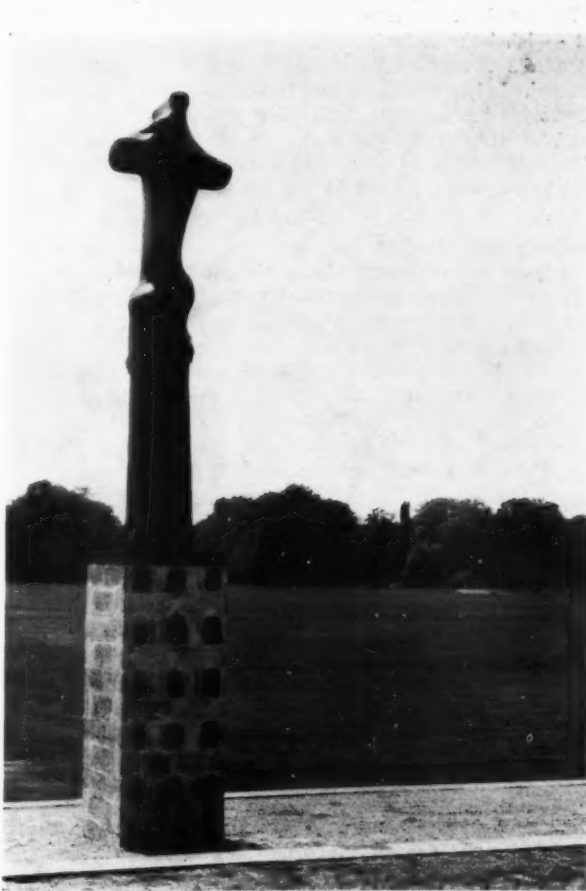
Doch nichts gegen das Schöne, wenn es wirklich Harmonie ist zwischen Vergänglichem und Dauerndem, Individuellem und Allgemeinem, von Form und Inhalt, wenn es vibriert von brennend Zeitgenössischem, glühend Persönlichem wie seinerzeit bei Mondrian und Picasso. Aber statt sich mit Aktuell-Notwendigem zu beleben, sich mit dem Werdenden zu wandeln, erstarrt es nur allzu leicht im formal ausgeglichenen Spiel oder in gefälliger Dekoration. Zu Hunderten füllen solche Bilder die Säle der Documenta. Ist dem auswählenden Gremium ein Vorwurf zu machen, dass es diese Heerschar zugelassen hat, die heute die Welt der Bilder überschwemmt? In allen abstrakten und halb-abstrakten Variationen, die von epigonenhafter Verniedlichung bis zur Usurpierung revolutionärer Posen reichen, von nihilistisch-verspielter Formzertrümmerung bis zu reli-

giösen und kosmischen Ansprüchen — nie aggressiv und zum Mit-Empfinden und -Vollziehen herausfordernd, immer charmant und angenehm, wenn nicht süsslich. Man vergleiche Alfred Manessiers «Seigneur, frapperons-nous de l'épée» und «Passion» mit Sauras «Saeta» (Stossgebet) und «Cruzifixion» und ein Abgrund tut sich auf, der zwischen Gestern und Heute, Schön und Intensiv, Formgebundenheit und expressiver Freiheit klappt. De Staël ging daran zugrunde, dass er das kubistische Erbe ins zeitgemäss Dynamische und Emotive retten wollte. Sein tragisch zerbrochenes Werk wird von Poliakoff zu wohlgeschmecktem Teegebäck für anmutige Damen verbacken.

«Kunst nach 45» — der Slogan der II. Documenta — ist künstlerische Verpflichtung. Wird sie im echten Sinn verstanden, verlangt sie eine Malerei, deren eigentliche Tradition nach 1945 beginnt. Sie ist durch das Purgatorium der Selbstbefreiung gegangen, sie wird animiert und befeuert durch die Argumente der Lehrmeister Kandinsky, Klee und Mondrian, Picasso, Bocconi, Kirchner und Schwitters, die als Fundamente den grossen Saal im Erdgeschoss mit olympischer Sicherheit und fordernder Unruhe erfüllen. Ihr Beispiel verlangt die Traditionslosigkeit, den Schritt über die Schwelle des Gestrigen, das schön aber schal ist, das Bekenntnis zum Zeitgenössischen, den rückhaltlosen Einsatz des Malers.

Das ausgedehnte Feld der Plastik (zwischen Ruine und Park) wird weithin von den Figuren Henri Moores beherrscht. Sie sind in den Angelpunkt der Vergatterung gestellt, die Sitzende ins Zentrum der ruinierten Kuppel, links und rechts davon in vollkommen harmonischer Gruppierung zwei Liegende, und in der Achse, die tief in die zentrale Wasserstrasse des Parks hinausläuft, das hochragende Kreuz. Eine schöne, monumentale Anordnung, die das Herz dessen erfreut, der sie sucht. Und es bereitet einen befremdend ästhetischen Reiz, zwischen den emporgeworfenen Armen der klagenden Frauenfigur Zadkines die verstümmelten Barockskulpturen auf dem First der Orangerie zu erblicken. Eine meisterhafte Regie. Aber Kunst nach 45?

Verdienst und Bedeutung, Monumentalität und Schönheit der Skulpturen von Moore, Zadkine und Laurens sollen nicht im geringsten geschmälert werden, doch zweifellos wurzelt diese Kunst in den zwanziger Jahren und früher, wenn die Werke auch in den fünfzigern geschaffen wurden. Klassische Harmonie, formvollendeter Schmerz, konvulsivische Pathetik sind heute nicht unsere Sache — wir Deutsche haben ihnen misstrauen gelernt. Sie sind Ausdruck



einer (echten oder falschen) menschlichen Sicherheit und Dauerhaftigkeit, an die wir den Glauben verloren haben. Deshalb empfinden wir auch Konstruktionen aus einem Kreisring, Flächenbahnen und Entfaltungen, Raumstrukturen schlechthin, die sich um die Theorie des Raumes und nicht des Menschen bemühen, als nicht uns und unsere Zeit betreffend. Dagegen stehen uns die zerrissenen und doch kohärenten Figuren von Gonzalez, die zynisch-boshaften Wassermänner Picassos, die naturhaft-menschlichen Steine Brancusis und Arps — der durch die leichtfertige Verkuppelung mit Laurens bis zur Unkenntlichkeit entstellte wurde — seltsam nahe. Hier ist der Mensch und das Ding vom Raum zerschissen und abgeschliffen und geheimnisvoll verwandelt. Der Raum hat für uns keine unveränderliche und beständige Natur mehr, die ein für allemal zu beherrschen wäre, er hat viele Dimensionen, die jäh aufbrechen. Er ist zum Gegenstand des Menschen geworden, aber auch der Mensch, Tier und Ding sind Gegenstand des Raumes. Er wandelt sich und wandelt alles Raumbedürftige. Vor seinem vielleicht temporär errechenbaren, doch unfassbaren Wunder spielt der Unterschied zwischen Mensch, Tier und Ding keine Rolle mehr.

Der Mensch als Kreatur steht heute im Mittelpunkt der Plastik, nachdem es noch vor 20 Jahren so ausgesehen hatte, als sei das Anthropomorphe — das Ursprünglichste — für die fortschrittliche und zeitgenössische plastische Gestaltung gründlich abgetan. Doch die gegenstandslosen Gegenstände, die abstrakten Gebilde, die auf Grund neuer mathematischer Prinzipien Raum einzufangen, zu gestalten suchten, waren formal vollkommen, ohne Rechenfehler, formal und vollkommen Ausdruck einer zahlenmässigen, gleichsam ewigen Harmonie, ewiger noch als der menschliche Körper. Aber nichts ist dem heutigen Ausdrucksverlangen ferner als Harmonie, gar existente, realisierte. Und werden solchen Figuren auch Schlünde, Greifer und Ranken, Wunden, Risse und Brandmale des Vergänglichen zugefügt — wovon es in Kassel genügend Beispiele gibt —, wird auch das Messbare totemistisch verkleidet, der formalistische Anspruch lässt sich nicht verleugnen. Der künstlichen Disharmonie fehlt die expressive Kraft, selbst jene, die ungewollt zuweilen noch phantastisch wirkende technische Gebilde ausstrahlen.

Sie haben eine solche Spannung in die Existenz gebracht, dass diese sich beinahe zwangsweise in eine primäre und vordergründige und eine sekundäre, mehr hintergründige Wirklichkeit aufspaltet. Es widerspricht gewiss aller Logik, dass eine Tasse realer sein soll oder andersartig real als beispielsweise eine Apparatur zur Kernspaltung. Und doch ist es in unserer Vorstellung so: die Tasse gehört mir, ich kann sie zerbrechen, sie ist für mich gemacht — ich beherrsche sie. Aber eine Maschinerie zur Kernspaltung mit ihren unvorstellbaren Millionen von Hitzegraden kann ich nicht mehr beherrschen, sie übersteigt mein Vermögen, reicht ans Uebermenschliche. Und doch sind Tasse und Maschinerie spürbare Wirklichkeit: die eine kann ich handhaben, die andere handhabt mich. Wirklichkeit ist nicht gleich Wirklichkeit. Wo die Wirklichkeit übermächtig wird, schlägt sie in Un- oder Ueberwirklichkeit um.

Der Künstler, der mit solchen Elementen arbeitet, spürt deren Veränderung, spürt, wie auch Luft Volumen ist, wie der bekannte Raum in eine vorläufig inkommensurable Raumzeit entglitten ist. Sie trachtet er durch seine Plastiken einzuholen, zu erschliessen, in ihrer nagenden Gewalt darzustellen. Wandlung drängt sich dem Bildhauer auf. Sie kann sich als Zweifel an der Festigkeit des Bestehenden, an der letzten Gültigkeit des Seh- und Tastbaren äussern und zugleich als Bereitschaft zu potentiellen Verwandlungen, Umwandlungen und Umwertungen. Fluktuation durchtränkt das Formen und die Formen des Bildhauers.

Das Machen, Vollenden und Sich-Vollenden des Kunstwerks ist Teilhabe am Ereignis der Wandlung. Die Gebilde werden, wachsen, ändern sich ausschliesslich im additiven Verfahren — sie sind wahrhaft Plastiken, keine Skulpturen (wie es im Untertitel der Documenta heisst). Wachsfaszikel werden zusammengefügt, zerbrochen und aufgelöst für den verlorenen Guss — Rohstoffe und metallene Abfälle unserer Zeit, Barren und alte Zahnräder, Platten und geplatzte Rohre werden miteinander vereint, geschweisst und geschmiedet. Die Schnitt- und Ansatzflächen sind roh und nicht verwischte Artikulationen. Raum und Volumen sind im Fluss. Die Erscheinungen des Tastbaren sind in eine Grenzzone gedrängt, in der sie ihre Identität wechseln — ein neuer Aggregatzustand scheint gefunden oder wiedergefunden, der Aggregatzustand des Transitorischen, der Metamorphose. Proteische Plastiken, jene von César und Robert Müller, Delahaye und Seymour Lipton, Eduardo Paolozzi und Herbert Hajek, Tajiri und Theodore Roszak, von

Alberto Giacometti und der Germaine Richier. Je fester man die Figuren packt, desto überraschender wechseln sie Gestalt und Bedeutung, ihr Gesicht und ihr Wesen — nicht allein mit wechselndem Standpunkt und Lichteinfall. In den Fängen dieser Figuren erfährt der uns vertraute Atemraum eine atemberaubende Verwandlung. Sind es Schimären oder Relikte gestriger oder morgiger Konstruktionen, bereits von Spinnweben überzogen, Schlafwandler, Insektenpuppen? Tiere, Menschen, radarköpfige, elektronenherzige Zauberer oder Verzauberte? Missbildungen der Natur oder ihr natürliches, meditierendes Wachsen aus dem Keim der Faser? Totem oder Menschenmaschinen zu keiner oder einer unergründlichen Produktion? Schütze, Geschütz oder Geschoss? Werfer, Geworfener oder Geworfenes? Die heutige Plastik ist traditionslos: (wenn auch nicht ohne Vorbilder), kreatürlich und barbarisch.

In Kassel hatten die Figuren eine gefährliche Probe zu bestehen für begrenzte Räume gedacht und gemacht, mussten sie sich plötzlich im Freien bewähren. Es gelang ihnen zumeist: sie wurden draussen noch stärker und vielgesichtiger und überwandten nach unserem Empfinden leicht die monumentalen Formen des Schönen. Die expressive Kraft des Disharmonischen und Transitorischen, die in den Plastiken wirkt, berührt zutiefst Notwendigkeit und Verlangen der Zeit.

* * *

Es gibt keine internationale zeitgenössische Kunst, höchstens Unkunst. Aber es gibt Bilder und Plastiken von Künstlern, die dieses Namens würdig sind, in denen beispielhaft Gestaltung gefunden hat, wonach wir, die wir in dieser Zeit leben, bewusst und unbewusst drängen. Sie unterscheiden sich nicht nach Nationalität, denn die tiefen Äengste und Hoffnungen sind allgemein. Die Vielfalt der Erscheinungen wird durch die Mannigfaltigkeit der Individualitäten und ihrer Reaktionen auf die Wirklichkeit gebildet. Da die Kunst nach 45 traditionslos, kreatürlich und barbarisch geworden ist, kann sie alle Strömungen des zeitgenössischen Menschen wiedergeben — ungehemmt und unverhüllt in originalen Schöpfungen, mit denen der Künstler sich selbst und sein Recht auf eine eigene Wirklichkeit behauptet. Es ist das Verdienst der II. Documenta, diese wichtigste Tatsache heutigen Kunstbemühens, wenn auch nicht leicht erkennbar, dokumentiert zu haben. Von ihr zeugt auch der vorbildliche dreibändige Katalog, mit dem der Verlag M. Dumont Schauberg die Ausstellung begleitet — ein wahres Kompendium heutiger, wenn auch nicht ausschliesslich neuer Kunst.



UBAC: Le Calvaire. 1958. Dressed ardoise. 132 x 104 cm. (Galerie Maeght, Paris.)

Documenta II:

le plus colossal des témoignages du Présent

Qu'est-ce que Documenta II? Apparemment une série de manifestations dédiées à l'art contemporain de l'après-guerre. Historiquement Documenta II fait suite à une première exposition consacrée à l'art moderne et qui eut lieu également à Cassel, il y a 4 ans. Le succès considérable auprès du public allemand de cette première manifestation a poussé son organisateur, le professeur A. Bode à tenter à nouveau l'entreprise, en lui donnant cette fois une dimension nouvelle axée sur l'actualité artistique des 15 dernières années. Cassel est ainsi devenue pour quelques jours en juillet dernier une Venise en miniature, un Sao Paulo européen et moins exotique, bref, un haut-lieu de passage et de rencontre international où s'étaient donné rendez-vous l'art d'aujourd'hui, ses créateurs et ses spécialistes, ses aventuriers et ses parasites, ses collectionneurs et ses critiques, ses marchands, ses fidèles.

Le fait que le public spécialisé ait ainsi répondu à l'appel des organisateurs constitue une réussite: Documenta aura soulevé autant de passions, suscité autant d'intrigues, fait couler autant d'encre que la plus respectable des Biennales ou des manifestations internationales à tradition désormais établie. Cassel est entrée dans le circuit international des entreprises à grand spectacle et il ne reste plus aux organisateurs qu'à institutionnaliser Documenta en lui donnant une périodicité régulière (ce qui est d'ailleurs — semble-t-il — leur intention). Le fait est — répétons-le — d'importance. C'est la première manifestation d'une telle envergure et d'une telle ambition organisée outre-Rhin depuis la fin de la guerre, et elle apparaît comme l'un des volets — multiples en tous domaines — du «miracle» allemand.

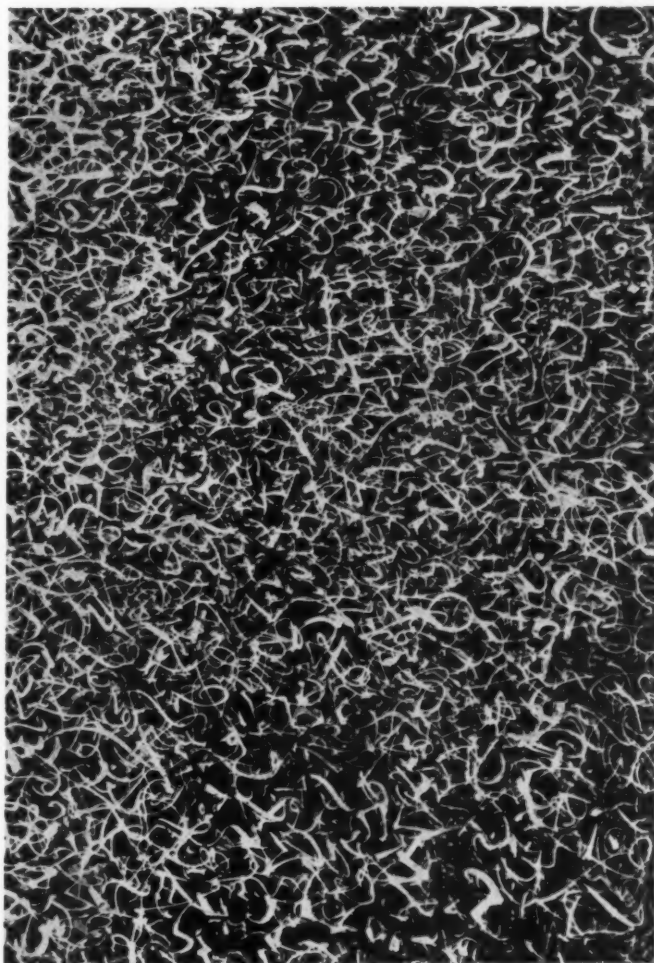
D'où vient donc cet engourdissement, cette asthénique torpeur intellectuelle qui marquaient l'atmosphère du vernissage, en dépit de la chaleur de l'accueil et de l'abondance des libations? Il serait trop facile et en outre trop inexact d'incriminer la cité elle-même, Cassel, cette ville fantôme aux larges vides, trous béants séparant les lots uniformes de maisons neuves, jalonnés de rares vestiges historiques réduits — ou presque — à l'état de ruines symboliques. Non, Cassel n'y est pour rien, bien au contraire: ce no man's land occidental aurait pu jouer le rôle d'un stimulant dialectique. L'histoire des hommes a réduit à néant la vieille implantation architectonique de la cité, et il était assez émouvant d'en voir les derniers vestiges, le Museum Fredericianum, l'Orangerie, le Château Bellevue, appelés à une vie nouvelle par la seule vertu des œuvres contemporaines qu'ils abritaient.

Je crois plutôt que la formule en soi de Documenta, par sa complexité et son manque de netteté, a suscité ce malentendu fondamental. La formule adoptée est en effet hybride, les principes directeurs s'en dégagent mal, ils apparaissent faussés à la fois par un partipris d'extension beaucoup trop vaste et par une prétention à l'objectivité qui confine parfois au refus d'engagement ou à la fuite devant certaines responsabilités morales.

Sur le plan des idées générales, de l'organisation et de la structure interne, Documenta apparaît comme un colossal, étrange et contradictoire cocktail d'intentions. J'admets et je salue la volonté initiale, qui demeure évidente, d'établir un bilan historique provisoire, une ample confrontation «à la base et au sommet» dotée ainsi de la plus large représentativité. Mais il est toujours difficile de matérialiser des idées aussi ambitieuses et louables, et la formule qui s'est lentement cristallisée au cours de l'élaboration des programmes de travail se ressent de tous les compromis nécessaires entre le réalisme et l'objectivité.



WOLS: Das blaue Gespenst. 1951. Oil on canvas. (Collection Dr. R. Jucker, Milan.)



TOBEY: Toward the Whites. 1957. Tempera on paper. 44 7/8 x 28 1/2 inches. (Collection Museo Civico, Turin.)



MATHIEU: Frère posthume de Charles Martel. 1956. 161 x 129 cm. (Collection Galerie Internationale d'Art Contemporain, Paris.)

Rendre compte de l'art d'aujourd'hui sans opter délibérément pour un certain processus évolutif et vouloir par ailleurs éviter les confusions et les indulgences d'une objectivité systématique, voilà une périlleuse gageure, une entreprise hasardeuse qui valait en tous cas la peine d'être tentée. Je suis pour ma part heureux d'avoir pu en apprécier à Cassel les résultats: Documenta II est à la fois un résumé de Biennale, un super Salon de Mai, une réédition de l'Armory Show, sans être vraiment tout cela.

D'une Biennale de Venise, l'exposition de Cassel a les larges perspectives internationales. On y retrouve la même volonté de tenir la balance égale entre les différentes formes d'art «nationales», avec toutefois un parti-pris plus actuel et une moindre rigueur dans la sélection géographique. Cassel n'a pas — heureusement, les dimensions de Venise, et surtout pas de pavillons ni de commissaires nationaux. La responsabilité du choix des invités incombe à un jury allemand et les œuvres exposées ne sont pas strictement réparties en écoles nationales. Mais là encore apparaissent deux contradictions majeures: en ce qui concerne d'abord la représentation américaine, le comité s'en est remis entièrement au Directeur des Programmes Internationaux du Musée d'Art Moderne de New-York. Cet abandon de prérogatives s'explique peut-être par un souci de commodité, mais il fausse déjà le principe «monolithique» du choix. Que les artistes des États-Unis aient eu le privilège d'être sélectionnés par un unique responsable américaine, peu m'importe à vrai dire. Mais il aurait été tout aussi intéressant, et bien plus significatif, sans doute, que les artistes américains fussent désignés par les mêmes spécialistes responsables du choix de leurs collègues d'Europe. Le principe de l'exposition se serait ainsi totalement personnalisé: nous aurions eu sous les yeux un bilan complet vu à travers le prisme allemand. D'autre part si la présentation des œuvres n'obéit pas strictement, comme à la Biennale, à des considérations d'ordre national, on remarque tout de même à l'intérieur de chaque exposition certains points de concentration géographique. On a l'impression que par moments des arrière-pensées plus caractérisées se sont substituées au principe général de libre et totale confrontation. C'est ainsi que dans le parcours d'honneur de l'exposition de peinture (au premier étage du Museum Fredericianum) le visiteur pourra aisé-

NORBERT KRICK: Flächenbahn. 1959. Steel. 115 x 8 x 243 cm. (Collection George W. Staempfli, New York.)



ment discerner parmi les maîtres actuels deux zones d'influences subtilement accolées, le «territoire» de New-York et le «territoire» de Paris.

Tout semble avoir été discrètement organisé de façon à rendre compte sans excessive outrance de la rivalité des deux métropoles artistiques. Il faut d'ailleurs être reconnaissant aux organisateurs du tact parfait avec lequel ils ont su ménager cette confrontation sans donner à l'accrochage le ton d'une polémique directement agressive. Les leaders new-yorkais se retrouvent tous entre eux. Tobey, l'homme de Seattle, est exilé chez les Européens au verso d'une paroi dont le côté noble est réservé à Ben Nicholson. Sam Francis, qui a fait carrière à Paris sans passer par New-York marque la frontière entre les deux mondes. Un recoin fermé, consacré à la jeune école espagnole, achève la transition. En compensation l'ensemble rétrospectif de Pollock sépare Burri et Dubuffet de Bazaine et l'on débouche de Clyfford Still sur Wols et Fautrier: mais les cartes ne sont mêlées qu'en apparence.

La remarquable exposition de sculptures de l'Orangerie témoigne d'une orientation parallèle. L'accent y est porté de façon tout aussi efficiente et discrète, sur l'école anglaise, d'Henry Moore à Barbara Hepworth, en passant par Chadwick, Armitage, Butler, Meadows. L'action painting new-yorkaise, l'école de Paris, la rivalité Paris-New-York, le mythe de la sculpture anglaise ou celui de l'émergence d'une jeune école espagnole, voilà autant de faits actuels enregistrés par le sismographe allemand. Il fallait donc en tenir compte sans toutefois en exagérer la portée (on ne confronte pas deux mondes hostiles, c'est-à-dire placés en position d'agressivité). Et malgré l'élégance des solutions proposées les relents du compromis demeurent trop perceptibles.

Une certaine politique de la qualité, le respect des valeurs sûres, la colonisation des cimaises principales par les équipes des grandes galeries, tout cela n'est pas sans évoquer le Salon de Mai. La formule est ici, évidemment, beaucoup plus large et les ambitions ne se limitent à celles d'un simple bilan annuel. On a parfois



TAPIES: Peinture No. 76. 1958. Oil. 162 x 130 cm.

FEITO: Peinture No. 113. 1959. Oil. 114 x 146 cm. (Collection Galerie Arnaud, Paris.)



l'impression de déambuler à travers un Super Salon de Mai qui, débordant largement sur l'école de Paris, aurait accueilli les Américains en invités d'honneur.

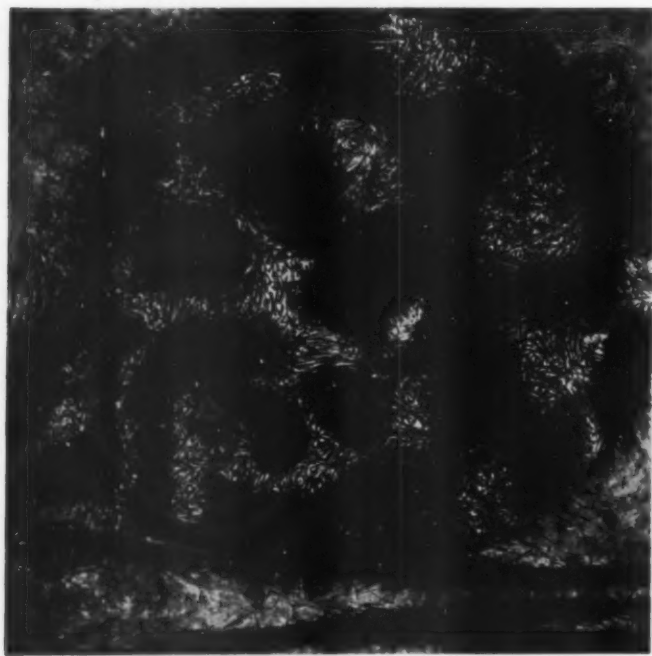
Tout ceci est vrai pour les deux premiers étages du Museum Fredericianum. Car à l'encontre de la sculpture, admirablement logée à l'Orangerie, la peinture est à l'étroit. La place est mesurée dans cette exposition colossale où il y a eu trop d'appelés, trop d'élus par rapport aux possibilités réelles de contenance du bâtiment choisi. Il a fallu déverser le trop plein dans les combles, au travers des soupentes. Mais ces deux paliers de désordre anarchique où sont entassées les toiles et accumulées les plus flagrantes injustices constituent peut-être le plus vivant appendice de l'exposition et lui donnent un petit air d'Armory Show.

A y bien penser, les correspondances sont troublantes. La célèbre exposition de 1913 à New-York était-elle aussi quantitativement colossale. Il avait fallu louer une caserne de cavalerie pour abriter les 1100 œuvres exposées. Mais le rapprochement ne s'arrête pas là. L'analyse nous révèle une profonde analogie dans la structure-même des deux manifestations. Une première partie, proprement historique, réunit en préambule les gloires consacrées des générations précédentes. La seconde partie groupe les personnalités d'aujourd'hui, les maîtres contemporains que vient de révéler l'avant-garde. Une troisième partie enfin, mêle dans une sympathique confusion d'honnêtes peintres locaux aux jeunes artistes de divers pays.

En moins de cinquante ans, la hiérarchie de valeurs s'est cristallisée, un décalage historique s'est produit. En 1913 à New-York, Courbet, Ingres, Delacroix et les Impressionnistes servaient de tuteurs culturels tandis que le noyau de l'avant-garde efficiente était représenté par Matisse, Picasso, Braque, Léger, Derain, Brancusi, Kandinsky, Marcel Duchamp — ceux-là mêmes qui, à quelques exceptions près, constituent le préambule historique de l'exposition de Cassel.

Mais cette nouvelle Armory Show à l'allemande se défend d'être un objet de scandale. Elle s'entoure de précautions et de scrupules, elle se veut objective et sans parti-pris. Elle veut informer, instruire, témoigner de la réalité de l'art vivant. Tous les artistes choisis sont réputés sérieux. Aucun doute sur le bien-fondé de leur carrière. On s'est prudemment abstenu d'inviter les cas douteux de l'avant-garde, les excentriques du genre de Salvador Dali ou d'Yves Klein.

Ce conformisme de bon ton et cette prudente objectivité finissent par neutraliser l'impression de jeunesse et de vie que l'on éprouve tout d'abord une fois grimpé dans les combles du Museum Fredericianum. Seul le désordre dû à l'accumulation d'œuvres conventionnelles était à l'origine de cette illusion. Nous nous attendions toujours à voir sortir quelque objet d'étonnement. Mais ce fouillis



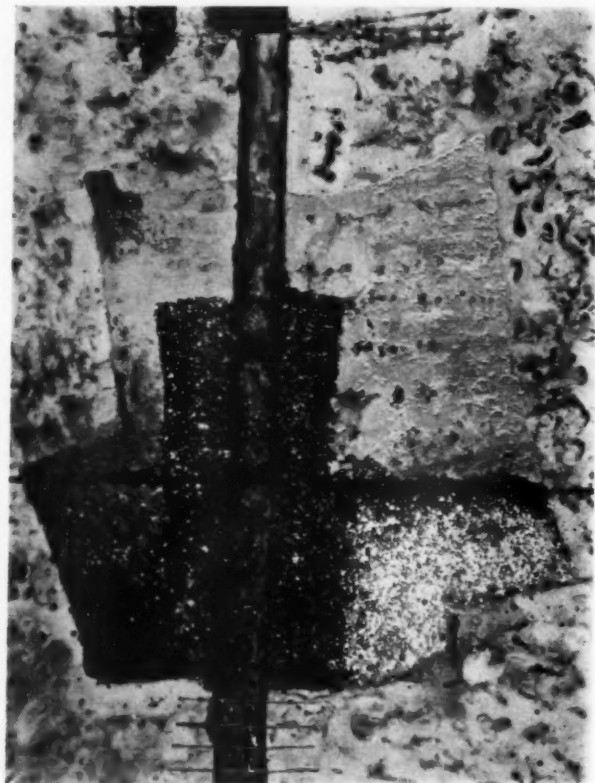
SERPAN: Peinture. 1957. 166 x 166 cm. (Collection Galerie Stadler, Paris.)



MARCA-RELLI: Sleeping Figure. 1953-54. Collage. 52 x 78 inches. (Collection Museum of Modern Art, New York.)



SIMA: Icare. 1958. 130 x 160 cm. (Collection Galerie Facchetti, Paris.)



LEBSZTEJN: Figur Aufgespannt III. Oil. 180 x 130 cm.

KANTOR: Rori. 1957. 150 x 120 cm.
(Collection Marc Spiegel, Paris.)



n'était qu'en apparence hétéroclite. Il était en fait bien sage et tout le monde, bon gré mal gré, y adoptait un air de famille.

A l'inverse d'une pratique courante de l'Italie à la Biennale de Venise, il faut reconnaître que l'Allemagne, puissance invitante à Cassel, est loin de s'être taillée la part du Lion. A part de coupables — mais hélas trop compréhensibles — indulgences à l'égard des Nay, des Théodor Werner et des Fritz Winter, la représentation allemande n'est nullement favorisée ni exagérément mise en relief. Elle aurait presque tendance à pécher par excès de discrétion. Toutes ces contradictions internes, ces arrière-pensées, ces partis pris antinomiques créent autour de Documenta une sorte de malentendu latent. Le désarroi du spectateur devant cette avalanche d'œuvres d'art en est accru d'autant.

Une des caractéristiques originales de l'exposition aggrave encore ce malentendu: l'inégalité numérique des représentations individuelles. Le comité a invité chaque artiste à exposer un certain nombre de toiles variant de 7 à 2 selon les personnalités. Le principe fondamental d'objectivité dont nous avons noté plusieurs effets de détail est mis de ce fait en échec. Cette différence quantitative sépare les artistes en diverses catégories et implique un jugement hiérarchique, donc un engagement, un choix préfé-

rentiel. A priori ce n'est pas un mal, mais alors, gare aux conséquences! Placer en pleine lumière 7 tableaux de Nay ou de Fritz Winter, c'est en soi difficilement admissible si l'on songe que Fautrier ou Dubuffet ne sont représentés que par 6 œuvres, Hartung par 5, Mathieu par 3 et que Tal Coat est expédié au grenier avec 2 toiles. Les artistes allemands sont d'ailleurs à Cassel les premières victimes du système: pour asseoir internationalement quelques réputations locales, le jury de Documenta n'a pas hésité à sacrifier les éléments les plus représentatifs de son avant-garde en les réduisant à la portion congrue.

La répartition quantitative des œuvres ne s'avère pas aussi arbitraire dans tous les cas, reconnaissons-le tout de suite. Elle est heureusement plus rationnelle dans l'ensemble. Mais le système hiérarchique ainsi adopté fait ressortir les cas d'espèce et met en relief les inégalités de traitement: les injustices relatives en sont soulignées d'autant.

La peinture au Museum Fredericianum

C'est évidemment la section peinture de Documenta qui reflète le plus directement les contradictions internes de l'entreprise. On ne saurait, certes, exiger une parfaite unité d'une exposition qui



CÉSAR: Grande plaque. 1957. 180 x 132 cm. (Collection Galerie Claude Bernard, Paris.)

rassemble les œuvres d'artistes appartenant à trois générations successives: un esprit différent à d'ailleurs présidé à la sélection et à l'accrochage des tableaux appartenant à ces diverses familles spirituelles. Si bien que trois climats principaux se dégagent de l'ensemble, correspondant en gros à cette stratification historique. On change d'ailleurs d'ambiance en changeant d'étage. La topographie intérieure du Musée accroît encore cette impression de diversité. Devant l'abondance des œuvres sélectionnées un problème de place s'est posé d'emblée. Malgré l'ordonnance classique de ses lignes extérieures et ses allures de faux temple grec, le Museum Fredericianum s'avère peu prodigue d'espace utile. On a fait la part très belle aux maîtres et aux invités d'honneur. Mais à partir du second étage l'entassement commence, pour culminer, aux troisièmes et quatrièmes paliers, dans un véritable grenier. De telles inégalités dans le traitement réservé aux artistes et la présentation de leurs œuvres se justifient mal, et témoignent en tous cas d'un détachement troublant vis-à-vis de l'art que n'a pas encore entériné la complète reconnaissance commerciale et officielle. Il aurait mieux valu sans doute limiter au départ le nombre des invitations. Mais c'était réduire alors les chances d'avenir de Documenta: plus il y a de peintres et plus une telle manifestation a de chances d'affronter honorablement le cours de l'histoire. On ne parlera dans vingt ans de l'exposition que dans la mesure où y auront participé les gloires assises de l'époque. Qui se souviendra alors encore de toutes les virtualités inabouties, de cette forêt qui cachait l'espèce rare?

Le rez-de-chaussée du Musée est presque exclusivement consacré à la partie didactique de l'exposition, qui constitue une sorte d'aide-mémoire, de rappel historique des maîtres de l'expressionnisme, du cubisme, du futurisme ainsi que des pionniers de l'abstraction: Matisse, Braque, Laurens, Picasso, Delaunay, Marc, Boccioni, Chirico, Léger, Malevitch, Nolde, Kirchner, Rouault, Kokoschka, Schwitters, Ernst, Schlemmer. Cet aide-mémoire se limite à une seule œuvre de chaque artiste, à l'exception de Picasso et de Max Ernst qui exposent par ailleurs des tableaux récents, et de Kandinsky, Klee et Mondrian qui, en tant que «chefs de file» de l'art contemporain, sont plus largement représentés.

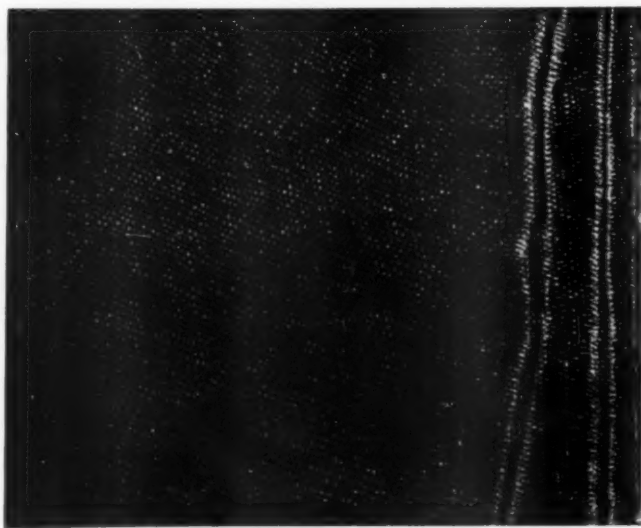
Toutes ces œuvres qui appartiennent généralement à des collections publiques ou privées ont été choisies avec le plus grand soin. L'ensemble offre au spectateur l'occasion d'une délectation rare: je pense tout particulièrement à la Femme à la Mandoline de Braque, à une Fenêtre (1912) de Delaunay, au tableau de Boccioni intitulé «Dinamismo di un corpo umano», au Kirchner, au monumental collage de Schwitters «Das Arbeiterbild» (1919), à deux admirables Klee très calligraphiques.

Une fois ce plaisir savouré, on ne peut s'empêcher de penser qu'après tout, ce rappel historique, aussi brillant et délectable qu'il soit, n'était pas tellement nécessaire. Ou qu'à l'extrême rigueur, il pouvait se limiter à 4 ou 5 œuvres très caractéristiques, un Kandinsky, un Klee, un Malevitch, un Delaunay et un Mondrian. On aurait pu ainsi récupérer un certain espace libre et donner à la présentation d'ensemble un peu de cette aération qui lui fait défaut.

Quoi qu'il en soit, les jalons sont posés et l'aventure commence au premier étage. Dans l'escalier, à mi-palier, une curieuse conjonction Sam Francis-Kemeny nous accueille. (Pourquoi Kemeny ici? Bien que les organisateurs aient rangé d'emblée dans la section peinture tout ce qui était relief mural, il me semble que la place de Kemeny serait parmi les sculpteurs: non pas tant par la spécificité des problèmes que soulève sa démarche, mais par un simple souci d'honnêteté. Le métal qu'il travaille si habilement a le triomphe facile dans un contexte pictural. J'aimerais voir vivre ses compositions et ses belles matières au contact des bronzes de Delahaye ou de Chadwick, de la ferraille de César, de la tôle de Calder.)

Sam Francis expose trois grands formats d'époques diverses (1951, 1955, 1958), tous trois très bien choisis et qui donnent une idée assez précise de la démarche de l'auteur, l'une des personnalités les plus originales et les plus attachantes de l'art américain contemporain.

Dans les grandes salles d'honneur du premier étage le climat change. Il devient, si j'ose dire, pragmatique. C'est un inventaire de nos gloires contemporaines consacrées. La position relative du peintre et sa présentation sont rigoureusement proportionnelles à sa cote commerciale. Nous avons l'impression d'avoir sous les yeux à la fois un bilan artistique et un catalogue des ventes. Ces salles, aussi bien du côté américain que du côté européen, sont très significatives. Elles définissent en quelque sorte le goût moyen de l'honnête-homme de 1960, elles soulignent les valeurs désormais sûres aux yeux de nos contemporains (et par là-même l'efficacité du travail et des efforts de nos grandes galeries privées). Nul n'a désormais le droit d'ignorer les artistes admis dans ce sanhédrin. Et c'est par là que Documenta atteint son but «étymologique». Cet ensemble constitue un document de grand intérêt. L'histoire pourra peut-être bouleverser par la suite la hiérarchie de valeurs communément admise de nos jours et que Documenta a fidèlement reproduite: la référence à cette exposition ne manquera ni d'intérêt ni de saveur dans 40 ans d'ici, en l'an 2000.



DORAZIO: Pretoriano. 1959. Oil. 100 x 81 cm. (Collection Galerie Springer, Berlin.)

Soulages est le grand triomphateur de la salle européenne. Il faut souligner qu'il est l'un des grands privilégiés de l'accrochage et que l'espace ne lui est pas mesuré. Mais d'excellentes conditions techniques de présentation ne suffisent pas à justifier cette monumentalité, cette présence plastique, le rayonnement d'une peinture au geste large, aisé, puissant. J'avais toujours jusqu'ici été réticent à l'égard de Soulages que je considérais comme une dérivation macrophotographique d'Hartung. Force m'est de reconnaître l'émergence et la santé d'une œuvre dont je m'étais contenté jusqu'à présent d'explorer à contre-cœur les bas-côtés esthétiques. Les œuvres récentes semblent marquer le point de départ de possibles développements ultérieurs. Ainsi s'achève la période de stagnation relative dans laquelle Soulages était entré à partir de 1954. Les toiles récentes (comme «le 6 mars 1959») témoignent d'une majeure extériorisation lyrique, d'une plus grande fragmentation du geste et d'une intensité rythmique accrue.

Hartung demeure égal à lui-même. On retrouve toujours chez lui ce contrôle supérieur de l'instinct et du lyrisme, cette écriture émotionnelle pourtant, mais définitive et insensible à la défaillance. Hartung n'a que faire de ce genre de confrontations, n'ayant pour sa part nul besoin de consolider une réputation plus qu'acquise, ni d'affirmer un rôle historique capital déjà consigné dans une abondante littérature spécialisée. On aurait pu cependant apporter plus de soin dans le choix de ses œuvres. L'ensemble, qui provient de diverses collections privées, est de qualité fort moyenne: il constitue le seuil au-delà duquel Hartung ne peut jamais descendre. C'est plutôt une démonstration négative du grand talent de l'artiste. Hartung reste lui-même jusque dans les toiles mineures. Il est dommage tout de même qu'une telle présentation nous prive de cet intense rayonnement spirituel auquel nous avons coutume d'associer la présence du peintre.

La présentation de Burri est très bien équilibrée et rend compte avec exactitude des divers pôles de sa démarche: sacs, effets de

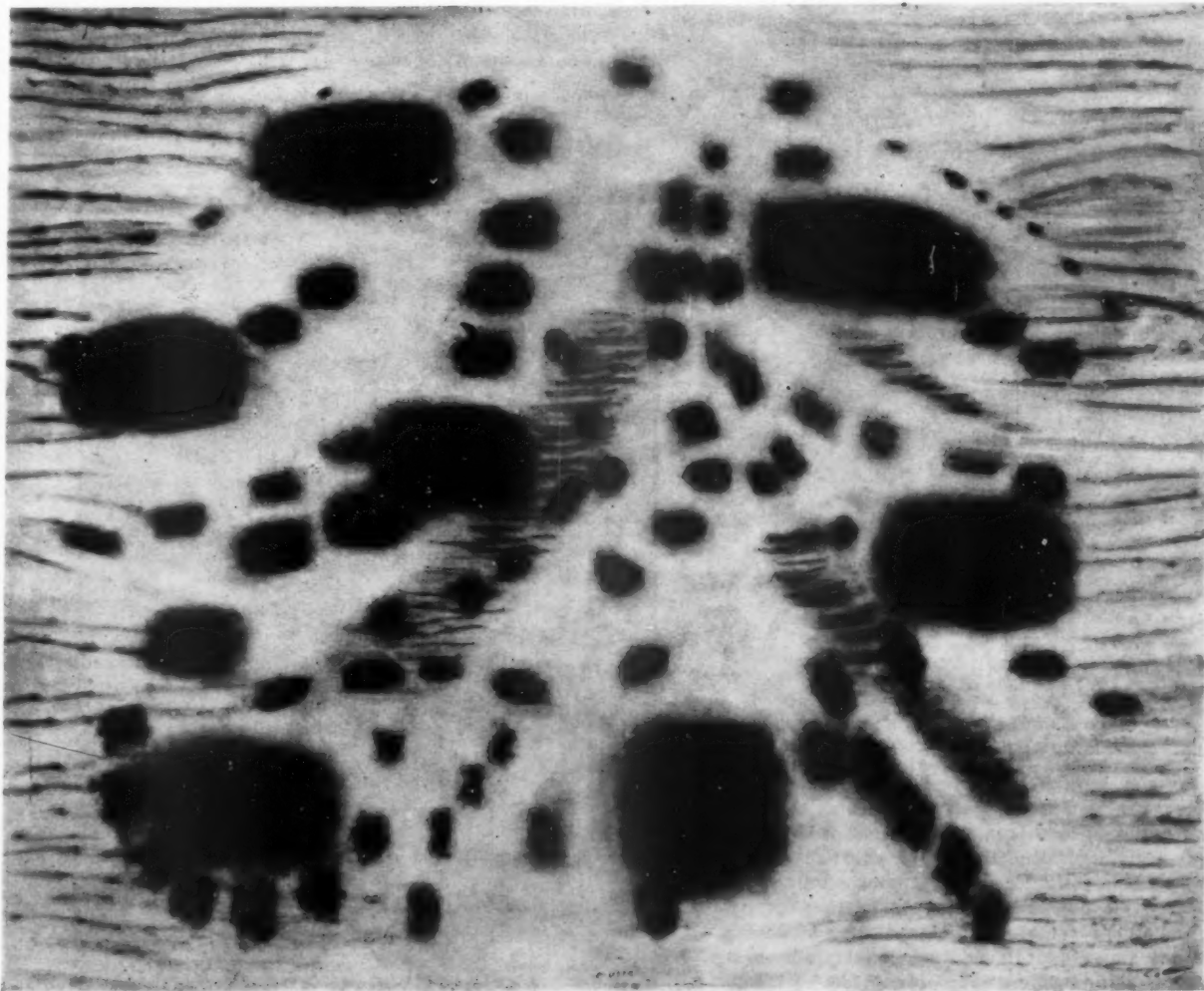
matière en noir et en blanc, combustions de bois, et enfin sa toute dernière période des «fers». Il est heureux (et c'est un bon point à l'actif de Documenta) que Burri occupe là, parmi les grands, la place qui lui revient.

La qualité des œuvres de Dubuffet est inégale, et c'est bien dommage. On s'attendait à voir une extraordinaire Madame Mouche: la Vénus du trottoir est bien académisante. En revanche, deux excellents paysages, «Le paysage à l'ours» de 1952 et «La Vie affairée» de 1953 redonnent à cet ensemble la haute tenue à laquelle l'artiste se montre parfois infidèle. On peut regretter le côté timoré du choix des œuvres de Dubuffet qui donne un caractère trop esthétisant à sa représentation. Ce qu'on a voulu nous montrer, c'est de l'art brut de salon, plaisamment sophistiqué et inoffensif pour les voisins. Mais ce Dubuffet bien élevé ne passe pas inaperçu: il supporte très aisément la concurrence de Matta pour le dessin et de Burri pour la matière, il est là, présent jusqu'au bout dans ce succès en demi-teinte.

Avec Matta et Ben Nicholson la salle européenne constituerait ainsi une remarquable réussite muséologique, si l'introduction de deux éléments de qualité inférieure ne venait rabaisser le niveau de l'ensemble. La partialité du comité et ses indulgences en faveur de Nay et de Fritz Winter sont impardonnables. Plus encore, dangereuses: elles se retournent contre les intéressés eux-mêmes. Si l'opération consistait à hisser ces célébrités locales au niveau international, elle a échoué lamentablement, car ni Nay ni Winter ne supportent la comparaison avec un Hartung moyen ou une texturologie timide de Dubuffet. Et assez paradoxalement, c'est plutôt (tout est relatif) Théodor Werner qui profite de la combinaison: il «tient» mieux, finalement.

Le sort réservé à Tobey est triste. Ce recoin de coulisses européennes qu'on lui a assigné est incompatible avec le prestige et la valeur d'une œuvre dont l'importance est capitale et qu'on s'efforce en vain de minimiser. Comme d'habitude, l'ensemble est

MUSIC: Été en Istrie. 1957. Oil. 100 F. (Collection Galerie de France, Paris.)





HOFMANN: *The Prey*. 1956. Oil on plywood. 60 x 48 inches.



ACHT: *Grave Schelbe*. 1959. Oil. 160 x 130 cm.
(Collection Galerie Facchetti, Paris.)

de haute qualité, relevé encore par la présence d'un tableau d'une exceptionnelle culminace, «City Radiance» (1944).

La grande salle réservée à l'anthologie de Pollock est de prime abord un peu décevante. Sans doute parce que, conçue comme une rétrospective historique, la présentation — très objective — est rigoureusement équilibrée dans le temps: elle ne fait que souligner la brièveté de la maturité pollockienne qui s'étend sur sept ans à peine, de 1946 à 1953. Avant et après, ce n'est pas grand chose. Les toiles d'avant 1946 témoignent des influences contradictoires et des incertitudes d'une recherche menée avec avidité par une personnalité terrible d'exigences envers soi-même.

C'est un étrange cocktail surréalistico-cubiste, allant de Picasso à Masson et Miró, et vice-versa, et qui devait se décanter à partir de 1946. Après 1953, la tension baisse, l'énergie de Pollock se dilue dans des attitudes plus conventionnelles. Dans ce contexte très fidèlement recréé de l'intimité d'une aventure artistique, trois ou quatre toiles extraordinaires de 1949 et 1950 donnent la pleine mesure de cette brève explosion de génie.

Bazaine est isolé dans une salle d'angle toute inondée de lumière. Quel repos pour les sens que ces douces harmonies de couleurs après le secouant intermède pollockien! Mais que cette peinture est loin de nous, finalement. Elle nous plaît sans nous émouvoir. C'est une peinture de grande tradition, dans laquelle il nous est de plus en plus difficile de nous reconnaître. J'ai remarqué cependant une certaine affluence auprès des toiles de Bazaine, et notamment l'intérêt — significatif — que lui portaient les élèves de l'académie locale.

En sens inverse, Sam Francis et Rothko font la transition entre Paris et New-York, au débouché d'un couloir qui nous mène à l'action painting en passant devant un boudoir réservé aux derniers fidèles du géométrisme. Je ne discute pas le sens — évident pour l'œil et l'esprit d'une position aussi symbolique; j'en admetts mal le bien fondé par rapport à l'œuvre-même de Rothko, qui exige de son lecteur silence et méditation. Les expositions collectives sont presque toujours défavorables à ce peintre dont l'art, qui repose entièrement sur une foi mystique dans le pouvoir affectif de la couleur et de la lumière, supporte mal les intrusions allogènes. L'ensemble new-yorkais est un complément utile aux expositions itinérantes qui ont sillonné l'Europe durant la saison dernière. La représentation de Kooning gagne ici en qualité (surtout grâce à la présence d'une toile de 1950/51, appartenant à Mme Martha Jackson: «Night Square»). Il domine indiscutablement, malgré la faiblesse de ses toiles récentes, le lot des expressionnistes abstraits du genre de Brooks, de Tworokov ou de Grace Hartigan. Motherwell m'a agréablement surpris par deux toiles récentes de 1958 et de 1959 qui témoignent d'une présence plastique et d'une expressivité directe dont son œuvre, souvent trop intellectuelle, est rarement empreinte à ce point.

Guston, très doué, demeure égale à lui-même. La toile de 1958 qui est exposée est riche d'espairs. Les œuvres colorées de Franz Kline sont plutôt décevantes. Une toile blanche et noire de 1954 rétablit heureusement l'équilibre.

Un échafaudage bizarre, passerelle de bois tendue dans la partie supérieure de la salle, permet de communiquer avec le second



SPAZZAPAN: *Estate*. 1952-56. Oil on masonite. 190 x 152 cm.
(Collection Galleria Pogliani, Rome.)

étage et d'admirer de plain pied deux remarquables tableaux de Still (la comparaison est fatale à Newman, dont les verticales obsédantes débouchent au delà de l'effet optique sur un vide lancinant). Je ne sais ce que penserait Clyfford Still d'un tel accrochage, en plein ciel de lit pour ainsi dire. Les œuvres en tous cas, de très grand format allongé, étaient saisissantes. La peinture de Still d'une mystérieuse verticalité, rebelle à l'effet extérieur, riche de chaleur contenue, attachante et secrète, était bien faite pour dominer l'ensemble, si on ne l'avait placée si haut!

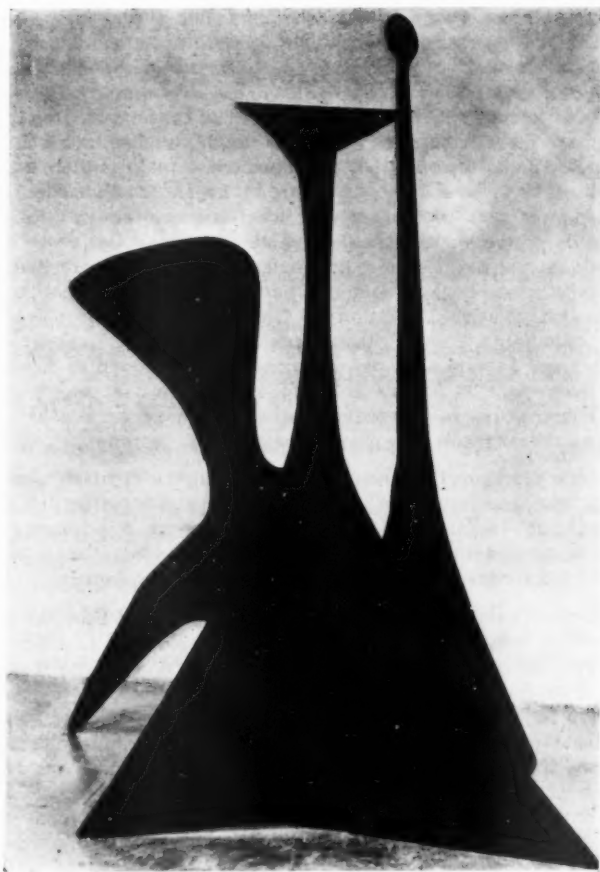
A ce stade de la visite, après un coup d'œil à la petite salle espagnole, indiscutablement dominée par la présence de Tapiès (pourquoi Feito est-il exilé au tout dernier palier des combles?), le spectateur sera tenté inévitablement de faire un premier bilan comparatif. Les conditions de cette confrontation Paris—New-York ont été assez objectivement réalisées (bien que l'absence dans la salle européenne d'un Mathieu, d'un Tal Coat et surtout d'un Bryen — qui, lui, n'a même pas été invité à Documenta — nous prive d'importants critères de jugement). L'impression qui s'en dégage est celle d'une certaine infériorité du côté américain. De Kooning déçoit en fin de compte. Ne parlons pas de Brooks, Gottlieb, Newman. Kline supporte mal, quels que soient le talent que je lui reconnaisse et l'estime que je porte à sa peinture, la comparaison avec Hartung ou Soulages. En revanche, Guston évoquerait pour moi, et à son avantage, une sorte de Bazaine américain; Sam Francis, Rothko et surtout Tobey et Still sont des personnalités de premier plan. Mais on a l'impression que seul Pollock se situe à ce niveau des rares et grandes émergences où nous plaçons d'emblée un Hartung ou un Wols.

Mais ce n'est là qu'une première impression, compensée — dans une large mesure — au niveau de la troisième génération. Nous en avons un exemple immédiat: Rauschenberg (qui a 34 ans). Rauschenberg, avec ses extraordinaires montagnes, nous avoue franchement son ascendance dadaïste. Seul «jeune» parmi les grands, ses œuvres hétéroclites et si peu orthodoxes témoignent d'une belle intransigeance, alliée à un instinct très sûr des possibilités plastiques spécifiques des matériaux qu'il emploie (ce qui en fait sur le plan technique l'égal d'un Burri et le place à mille lieues au dessus de Marca-Relli).

Nous quittons Still pour déboucher dans le dédale du second étage. Ou plus exactement d'abord sur l'appendice qui complète



ARP: Pagodenfrucht, 1934—1949. Bronze. 140 x 70 x 65 cm. (Collection Galerie Springer, Berlin.)



CALDER: Funghi Neri. 1956. Sheet iron stabile. 283.2 cm. high.



ARMITAGE: Seated Woman with Square Head. 1955-57. Bronze. 61 cm. high.

l'ensemble que nous venons d'analyser. C'est en premier lieu la salle consacrée aux toiles de Wols. Les organisateurs ont fait de gros efforts pour réunir un ensemble de qualité remarquable qui constitue le juste pendant de la salle consacrée à Wols lors de la XXIX^e Biennale de Venise. Complétée d'une part par une abondante série d'aquarelles et de gouaches, et d'autre part par une collection de gravures et de pointes sèches exposées au Château Belle-

vue, cette rétrospective Wols constitue l'un des plus remarquables ensembles d'œuvres de ce très grand artiste qui aient été réunis depuis sa mort en 1951. On ne peut que regretter l'exigüité de la salle où sont réunies les huiles et l'entassement, épuisant pour l'œil, de ces pures merveilles qui appartiennent pour la plupart à la veuve du peintre: la Tapisserie (1949), la Turquoise (1949), les Voyelles (1950), le Trait Blanc (1950), la Blème (1950), l'Inachevée (1951).

A la salle de Wols succède la salle de Fautrier, l'autre grande personnalité de la génération intermédiaire. Le choix des tableaux de Fautrier est en substance assez significatif de sa démarche et donne au spectateur une idée approximative de son importance. Comme celui d'Hartung ou celui de Dubuffet, il aurait pu être meilleur, surtout en ce qui concerne les grandes époques historiques de son œuvre. On pourrait s'étonner aussi que Fautrier ne figure pas dans le parcours d'honneur du premier étage. Il paraît que l'artiste a préféré un splendide isolement à certains voisinages indésirables. Je suppose donc que la solution adoptée est de nature à lui donner satisfaction. Un point demeure à éclaircir toutefois. Les premières œuvres informelles d'Hartung et de Fautrier datent de bien avant 1945. Nous avons douté de la nécessité du rappel historique qui sert de préface à l'exposition, tout au moins sous la forme qui a été adoptée. Cependant, les choses étant ce qu'elles sont, ce préambule didactique aurait pu être complété de façon fort suggestive par un dessin d'Hartung de 1922 et une gouache de Fautrier de 1928.

Nous quittons Fautrier pour pénétrer dans un véritable labyrinthe. L'atmosphère se dilue peu à peu et nous entrons insensiblement dans le climat de la troisième génération (et des derniers étages du Musée) qui, lui, est beaucoup plus expérimental et empirique. Je dirais même que nous sommes là en plein règne de l'empirisme. C'est la soumission à l'expérience qui tient lieu d'objectivité en la matière. La répartition quantitative des toiles devient là plus délicate et plus compromettante. Il y a des faiblesses, des compromis et des compromissions, mais aussi un certain nombre de décisions qui constituent des paris valables sur l'avenir.

Ce sont les Italiens qui paraissent le mieux — et aussi le plus objectivement servis. Un peintre d'une personnalité incontestable, tel que Vedova, se voit assigner une salle particulière, ce que je trouve normal et que j'approuve entièrement; mais je regrette que Moreni, très mal représenté, n'ait pas joui du même sort alors qu'il le méritait. La participation de Corpora, bien que limitée en nombre, est excellente. Je regrette qu'il faille dénicher Scanavino dans un recoin de grenier, et que Fontana, le père spirituel du spatialisme, n'ait eu droit qu'à une symbolique mention (toujours au grenier, d'ailleurs. Pour les autres, ceux qui font parler d'eux ou qui possèdent une solide réputation, il ne me semble pas qu'il y ait d'oubli majeur: Afro, Birolli, Capogrossi, Dorazio, Morlotti, Scialoja, Spazzapan, Santomaso, Turcato... Les valeurs sûres ont été bien traitées: Morandi, Sironi. Ce sont sans doute les meilleurs représentants de leur génération en Italie. On a demandé aussi des toiles à Marino Marini, et à Licini que l'on a bien placé à

cause de son Grand Prix de Venise de l'an dernier. En revanche la présence de Cassinari ou de Dova n'est pas faite pour me plaire: je regrette alors l'absence d'un Ruggeri, d'un Bendini ou même d'un Chigine.

Comme je l'ai dit plus haut, le Comité d'organisation, à part quelques exceptions que j'ai déjà mentionnées, a été très discret vis-à-vis de ses compatriotes.

Une excellente rétrospective Baumeister a été réalisée. Elle permet de se faire une idée assez précise de l'art de ce peintre, ami d'Ozenfant, de Léger et de Le Corbusier, pionnier de l'abstraction, et dont l'enseignement à l'académie de Stuttgart eut un retentissement considérable après la guerre. Baumeister a défini une sémantique signe-matière très personnelle, dont se sont inspirés bon nombre de jeunes artistes allemands. L'influence et le renom de Baumeister n'ont pratiquement pas franchi le Rhin (pour le gros des amateurs en tous cas): ce bel ensemble permet aux visiteurs étrangers de combler cette lacune.

Je suis très heureux d'avoir pu retrouver Beckmann et trois de ses toutes dernières toiles de 1950. Ce saxon émigré aux U.S.A. en 1947 (il y est mort en 1950) est le dernier peintre de la figure humaine et de la sensualité de ses attitudes. Bissier, avec une dizaine de gouaches et d'encre de Chine, se présente comme le calligraphe délicat que nous autres, occidentaux, nous avons tant goûté à Venise, l'an dernier.

La génération montante, dont les galeries 22 (Düsseldorf) et Van de Loo (Munich) se partagent en gros les meilleurs éléments, est vouée au grenier à la portion congrue: Schumacher, Platschek, Dahmen, Gaul, Hoehme, Karl Otto Goetz. Les Sonderborg sont excellents, mais ce sont sans aucun doute les deux tableaux de Thieler qui m'ont causé la plus agréable surprise. La toile rouge et noir très récente qui est exposée est riche, pleine, intense. C'est une des meilleures œuvres qu'il m'a été donné de voir du peintre munichois. Les Schultze sont toujours aussi délirants, bien que l'auteur, arrivé au comble de la surenchère tachiste, vire au baroque décadent: c'est du rococo à la sauce informelle. L'absence de Peter Brüning est inadmissible, bien qu'à vrai dire il aurait été condamné dans ce grenier. Les gravures qu'il expose dans la section graphique constituent une honorable compensation.

Le choix des artistes de l'école de Paris est celui qui offre le plus de matière à discussion. Un bon point tout d'abord à l'actif des organisateurs. Ils ont su opérer les choix de base et éviter les écueils principaux, c'est-à-dire les compromis les plus graves. On frémit lorsque l'on pense à ce qu'aurait pu être la section française si on en avait remis la responsabilité à l'un de nos spécialistes actuels des expositions à l'étranger. Le grand mérite de Documenta, c'est d'avoir ignoré les Buffet, Lorjou et consorts et d'avoir élégamment placé la barre au niveau du néo-expressionnisme d'un Pignon ou d'un Rebeyrolle (tout en respectant les valeurs établies, de Mr Lansky et Mme Vieira da Silva à Mr Eugène de Kermadec). Si l'on pousse plus avant l'analyse, il est bien certain qu'apparaissent de profondes lacunes et de graves injustices. Des artistes authentiques ont été purement et simplement passés sous silence, sans doute parce qu'il ne font pas partie du réseau commercial des grandes galeries. L'omission de Camille Bryen, très significative à ce sujet, est un véritable scandale, d'autant plus impardonnable que l'artiste n'est pas un inconnu en Allemagne et qu'en outre, intimement lié à Wols et à Arp, il a réalisé avec eux plusieurs ouvrages qui sont exposés à Bellevue. Il est donc là sans y être. Son absence effective n'en prend que plus de relief.

Comment s'expliquer l'absence d'un Bellegarde, d'un Damian, d'un Ionesco, d'un Hundertwasser, d'un Messagier, d'un Maussion, d'un Halpern, d'un Bertini... et j'en passe. Documenta a également failli à sa mission en ignorant le cas Klein. La plus impérieuse (et objective) des nécessités sociologiques justifiait sa présence.

La répartition respective des toiles laisse elle aussi beaucoup à désirer. Les trois toiles de Mathieu, remarquablement sélectionnées, sont indignement reléguées au débouché d'une cage d'escalier. Il est proprement impensable que sa représentation (comme celles de Schneider ou de Riopelle, par exemple) ne soit pas plus importante quantitativement. On se demande avec stupeur comment des spécialistes de l'art contemporain peuvent concevoir de reléguer un Tal Coat dans un grenier entre deux jeunes inconnus. En revanche certaines options sont fort significatives et prennent à mes yeux une haute valeur: le choix de Degottex, D'Hantāi, de Marfaing, de Claude Georges, par exemple; la place limitée faite à Poliakoff (qui n'en mérite guère plus); l'omission volontaire de



BRÜNING: Gravure. 1959. 13 x 18 cm.

toute une série de post-cubistes. Tout cela représente un aspect très valable de l'option sur le présent.

Miró semble défier le temps; l'ensemble de ses œuvres récentes, complété par d'admirables poteries est de la plus haute qualité (je pense à la Grande Tache Rouge de 1949 qui appartient à la Galerie Maeght, et à une œuvre saisissante de 1954: «Le ciel entrebaillé nous rend l'espoir»). Il n'en va pas de même pour de Staël. La rétrospective de Staël, très soignée, se justifie encore en 1959. Mais il suffit d'observer l'attitude du public pour comprendre combien les problèmes fixés par cette peinture apparaissent aujourd'hui anachroniques et dépassés. De Staël risque fort d'être le Bouguereau de notre époque. Le bon papa Bissière paraît tout frétilant à côté.

Les japonais ne sont pas très nombreux. Et Dieu sait si les groupes artistiques prolifèrent dans ce Japon mythique et lointain, à en juger par le nombre de revues qu'ils nous envoient, de peintres qu'ils nous délèguent et de légendes que nous racontent les critiques d'art itinérants, nouveaux Marco Polos de notre siècle.

Tejima et surtout Inoué sont de prestigieux calligraphes modernes. Quant à Sugai, que Paris a adopté, il n'est guère à l'aise dans ce contexte. Jamais ses tableaux, qui sont de beaux objets, ne m'ont paru plus hybrides et plus faux. Un Domoto aurait pimenté cet ensemble: il est regrettable qu'on n'ait pas fait appel à lui.

L'apport américain se révèle là bien plus intéressant. Par sa volonté de rechercher un équilibre organique, Joan Mitchell tranche étrangement sur le lot des expressionnistes abstraits. Par son emploi très personnel du geste calligraphique, Helen Frankenthaler introduit un nouveau style d'action painting. Poussette-Dart est déjà trop académisant.

Le public européen aura aussi l'occasion de prendre plus ample contact avec deux des personnalités les plus originales de la peinture américaine, Gorky et Hofmann. Gorky, qui s'est suicidé en 1948, est véritablement le chef de file de ce qu'on pourrait appeler le surréalisme abstrait américain. La tenue de cet ensemble me paraît supérieure à celle des œuvres qui figuraient à l'exposition itinérante de «la Nouvelle Peinture Américaine». On y sent l'abandon progressif d'une sémantique proche de Miró au profit d'un panthéisme cosmique. L'influence de Gorky s'est faite directement sentir — et est encore perceptible — chez ses suivants, du genre de Baziotes ou de Gottlieb.

Les trois toiles d'Hofmann sont assez significatives de sa démarche (la plus récente, *The Prey*, 1956, est très curieusement «éclatée»). On n'insistera jamais assez sur l'importance du rôle que ce peintre a joué dans la vie artistique américaine, à partir de son arrivée aux U.S.A. en 1933. De formation munichoise, Hofmann a introduit l'expressionnisme germanique à New-York et en a dégagé l'essentielle philosophie pour ses élèves: directeur d'une école privée, son enseignement artistique eut un retentissement considérable et de nombreuses personnalités aujourd'hui consacrées lui sont directement redevables de leur formation. Il est pour le moins curieux de le voir relégué au deuxième étage.

Bref, c'est dans la plus grande confusion d'esprit que le spectateur terminera son voyage labyrinthique à travers quinze années de peinture contemporaine. Après un peu de repos et de recul, quelques éléments positifs se détacheront de cette masse d'impressions nébuleuses. Et c'est cet acquit positif, au-delà de toutes les critiques de principe et de détail, qui constitue la meilleure justification de Documenta: Il vient en fin de compte donner raison, ne fût-ce que partiellement et c'est déjà bien, à ceux qui ont assumé les risques de l'entreprise.

Dès lors, les enseignements à en retirer sont grands. Aucune exposition de cette envergure ne nous avait donné l'occasion d'une confrontation aussi objective entre l'Europe et l'Amérique. Malgré le manque de netteté de la formule qui a présidé à la constitution de cet ensemble, la jeunesse et la vie n'en sont pas totalement absentes, car les plus gros écueils du conformisme ont été évités. Si certain compromis est perceptible, ils n'étouffent pas la volonté générale d'objectivité, qui en définitive est dominante. Sans agressivité ni systématisme, quelques uns des faux mythes se dégonflent et les écoles mortes commencent à étaler leur impuissance. C'est bien le cas du surréalisme, du post-cubisme, de l'abstraction géométrique, d'une certaine action painting et d'un certain tachisme. La jeune école espagnole est remise à son vrai rang, qui est modeste. De Staël et après lui Poliakoff s'achèment vers la désaffection et l'oubli du public... Les choses semblent se mettre d'elles-mêmes à leur place. Cette exposition, somme toute,



MAX BILL: Konstruktion aus einem Kreisring. 1940/41. Bronze. 75 x 70 x 82 cm.

est très significative de l'expérience allemande d'après-guerre qui sanctionne le présent et doute de l'avenir. L'équipe qui a réalisé Documenta II a su voir, mais n'a pas voulu prévoir.

* * *

La Sculpture à l'Orangerie

Beaucoup de critiques qui s'adressaient à l'exposition de peinture n'ont plus de raison d'être quand il s'agit de l'exposition de sculpture à l'Orangerie. La sculpture a une vie extérieure propre immédiatement plus sensible et perceptible que la peinture. Chaque sculpture est un objet tri-dimensionnel qui définit son propre espace. Il y aura toujours infiniment moins de différence «psychologique» entre une bonne et une mauvaise sculpture qu'entre un beau et mauvais tableau. Il suffit à un sculpteur de placer une pièce pour être représenté. L'abondance des pièces n'ajoute souvent pas grand chose. Ainsi s'estompent les inégalités de représentation.

Le cadre de l'Orangerie de Cassel se prête admirablement à ce genre d'exposition. L'aile du bâtiment qui a été reconstruite abrite une salle d'exposition générale, et la manifestation se poursuit dans les jardins, en plein air, entre des pans de murs qui découpent des pans de ciel. La plupart des artistes exposent donc leurs œuvres à la fois à l'intérieur et en plein air, ce qui procure au spectateur la possibilité d'utiliser simultanément de deux champs de vision. A l'intérieur, c'est un espace théorique, les structures se confrontent, les formes s'affrontent directement. A l'extérieur, à l'air libre, la sculpture doit faire sa place et conquérir son espace. Dans le premier cas, l'œuvre d'art est jugée en fonction de ses rapports — externes ou relatifs — avec les autres, dans le second cas, elle est appréciée dans ses possibilités d'être, d'exister par elle-même.

En plus de ces considérations purement techniques, il n'est pas exagéré de dire que l'exposition de l'Orangerie constitue une réussite bien plus complète encore sur le plan de la sélection. L'entreprise était plus facile, le nombre des sculpteurs étant considérablement inférieur à celui des peintres, la sculpture obéissant aussi à de plus lentes lois d'évolution.

La sculpture se fait lentement et se consomme lentement. Quelques personnalités, en nombre limité, dominent encore la sculpture contemporaine, après avoir bloqué son devenir pour une génération entière. Deux d'entre elles s'imposent d'emblée par

leur rayonnement historique: Brancusi et Gonzalez. Il était relativement facile d'illustrer objectivement ces divers jalons et de mettre l'accent sur les quelques personnalités hors-série, d'Arp à Laurens, de Moore à Pevsner, d'Uhlmann à Calder.

C'est ce qui a été fait par les organisateurs, mais avec un peu moins de bonheur qu'on était en droit de l'attendre. Brancusi est à peine représenté, par deux pièces, situées d'ailleurs dans la section «didactique» du Museum Fredericianum. L'une des deux pièces (Caryatide 1915), d'un saisissant intérêt historique, est tout de même fort peu représentative. La seconde, une sculpture de 1943 qui appartient au Musée d'Art Moderne de Paris, est connue de tout le monde par ses nombreuses reproductions photographiques.

L'exposition de l'Orangerie se ressent de cette semi-absence, à laquelle vient s'ajouter l'abstention volontaire de Pevsner. Le principe historique s'en trouve ainsi déséquilibré et le centre de gravité de la manifestation se rapproche singulièrement d'Henry Moore. L'accent se trouve ainsi un peu exagérément porté sur l'école anglaise.

Si la peinture anglaise, à l'exception de Ben Nicholson et de William Scott fait piètre figure à Documenta, où elle n'illustre qu'un panorama limité aux univers rituels ou morbides de Sutherland, Bacon, Alan Davie et aux constructions géométriques de Victor Pasmore — la sculpture, elle, y est à l'honneur.

Il ne viendrait à personne l'idée de contester l'importance d'Henry Moore et de l'influence qu'il a exercé et qu'il exerce encore sur les jeunes sculpteurs britanniques. Les pièces choisies sont remarquables (notamment la Glenkiln Cross et le Falling Warrior) et illustrent brillamment la personnalité de leur auteur. Par le choix, le nombre, les dimensions-mêmes de ses œuvres, Moore est vraiment l'invité d'honneur: tout semble avoir été mis en œuvre pour créer autour de lui le centre d'intérêt principal de l'exposition et faire ressortir la monumentalité de ses sculptures. L'exaltation rituelle chez Moore du corps humain et de ses attitudes est d'ailleurs bien faite pour capter l'attention du spectateur et lui communiquer cette émotion sacrée. Les œuvres monumentales de Moore (comme le modèle de la statue du palais de l'U.N.E.S.C.O. à Paris) placées aux points névralgiques de l'exposition et merveilleusement intégrées à l'espace ambiant produisent sans nul doute l'effet de choc escompté. Cette orchestration est parfaitement réussie. Un peu trop même. Car Moore n'est pas d'un voisinage facile, et présenté ainsi «en force», il tue tout ce qui l'entoure. Ses compatriotes Chadwick et Armitage sont les premiers à en faire les frais. Les personnages de ce dernier semblent en contre-partie étiés et mesquins, dénués d'intrinsèque grandeur; l'influence de Moore s'y fait nettement sentir. Chadwick aussi supporte mal la comparaison: ses animaux ne sont pas à l'échelle d'un Moore. Prisonnier d'un vocabulaire plastique désormais figé il semble pour l'instant peu capable de renouvellement et d'évolution. La surprise et l'admiration qu'il avait causées à Venise il y a trois ans commencent à s'émousser. Il serait peut-être temps de reconsidérer le mythe de la sculpture anglaise: Documenta nous y invite.

La représentation anglaise est complétée par deux bons élèves appliqués de Moore, Reg Butler et Bernard Meadows, par Paolozzi que je trouve très inférieur à César dans ses créations baroques, et enfin par Barbara Hepworth, artiste de qualité, au talent original. Ses formes évidées et énucléées sont caractéristiques.

La grande attraction, le clou de l'exposition, est constituée par l'ensemble des Baigneurs de Picasso. Ce groupe de sculptures qui date de 1957 est présenté dans un bassin. L'effet très spectaculaire est plaisant. On ne peut lui reprocher précisément que ce côté spectaculaire qui tend à faire oublier la magistrale et discrète rétrospective Gonzalez où nous avons pu revoir quelques unes des pièces présentées au public parisien il y a quelques mois par la Galerie de France, ainsi que l'Ange (1933), ce chef-d'œuvre qui appartient au Musée d'Art Moderne de Paris. Les formes post-cubistes des sculptures de Picasso ne sont pas déplaisantes ni dépourvues d'un certain humour. Mais ses personnages conventionnels passés au laminage d'une très traditionnelle analyse cubiste apparaissent bien anodins par rapport aux femmes assises ou aux hommes-cactus du sculpteur catalan. Les formes de Gonzalez, même les plus traditionnelles en apparence, semblent issues du fer et totalement conditionnées par la nécessité organique du matériau. On ne peut pas les imaginer autrement, elles sont nécessaires et suffisantes; seul le métal dont elles sont organiquement indissociables a pu les susciter. On ne retrouve pas la même



ROBERT MULLER: Canonier. 1959. Iron. 125 x 115 cm. (Collection Galerie de France, Paris.)



EMIL CIMIOTTI: Plastik, 1958. Bronze. Ca. 45 x 30 cm. (Collection Galerie Van de Loo, Munich.)

nécessité intrinsèque dans les Baigneurs de Picasso: nous sommes là en présence d'une série de signes interchangeables susceptibles de s'incarner dans n'importe quelle matière.

Si Picasso et Moore font sensation, Laurens, par contraste et fort injustement, se trouve relégué dans un demi-oubli, une ombre légère. Et pourtant que de préfigurations dans cette œuvre qui a su assimiler la vision cubiste et l'intégrer dans de nouvelles harmonies plastiques. L'admirable relief en bronze de 1922, exposé dans la partie didactique de l'exposition de peinture en témoigne suffisamment: tout l'art de Moore en est directement issu. Il est vrai que quelques œuvres de Laurens, parmi les toutes dernières qu'il ait exécutées avant sa mort en 1954, témoignent d'un certain relâchement de l'imagination créatrice. Les Deux Sœurs, de 1950, sont néanmoins admirables.

Calder a été lui aussi mis à l'écart et éloigné des deux pôles attractifs. Ses plaques de tôle étrangement ambiguës, robustes, puissantes et légères, tranchantes, aliguës et doucement émoussées, n'auraient pas fait bon ménage avec les baigneurs ou les femmes assises. Placés à l'extrême limite de l'exposition, en bordure de la pelouse du parc, ses stables ne s'en portent pas plus mal, bien au contraire. Parfaitement intégrés dans la nature — tout autant que les figures humaines, monstres symboliques et sacrés de Moore — les stables acquièrent des dimensions nouvelles. Ils ont retrouvé l'air libre qu'ils réclamaient désespérément à Paris, chambrés qu'ils étaient à la Galerie Maeght il y a quelques mois. Il faut avoir vu les œuvres de Calder dans cette exposition sa représentation est complétée par un remarquable mobile de 1950, Red Lily) pour se faire une idée de leur vraie grandeur.

Calder domine indiscutablement la représentation américaine. David Smith est une personnalité originale, au talent malheureusement inégal. «Sentinel II» (1950) ou «Australia» (1951) sont saisissantes. Toutes ses œuvres n'ont pas hélas cette qualité. Les formes de Lipton, techniquement parfaites, amoureuxment travaillées et impeccablement mises au point (du véritable travail de dentiste) sont empreintes d'un esthétisme gratuit. La fausse agressivité de Roszak n'est pas très convaincante: le suisse Robert Müller réussit mieux dans le genre. Lassaw aurait pu être mieux représenté: seuls les filigranes embroussaillés du Counterpoint Castle (1957) donnent une idée approximative des possibilités plastiques de ce baroque linéaire. On demeure perplexe devant Noguchi, dont les objets mystérieux et froids semblent appartenir au rituel d'un culte inconnu. Je regrette pour ma part que cet ensemble américain ait été aussi limité. J'aurais aimé y voir Richard Stankiewicz (dont les deux sculptures exposées à la XXIX^e Biennale de Venise m'avaient prodigieusement intéressé), et Richard Lippold. Tous les artistes américains sélectionnés travaillent le métal: pourquoi avoir ignoré tout un groupe important de sculpteurs qui travaillent le bois, tels que Gabriel Kohn, Louise Bourgeois et surtout Louise Nevelson? Par une série de rappels discrets, l'exposition nous remet en mémoire l'œuvre des plus grandes personnalités de la sculpture contemporaine.

Jean Arp est bien connu. C'est un cas à part, un statuaire magicien qui allie dans ses formes riches la sensualité à l'humour, une sorte de Maillol abstrait dont le cerveau paysan aurait été revivifié par l'esprit Dada. L'œuvre sculptée occupe une place primordiale dans les activités créatrices d'Arp, mais n'en constitue pas la totalité. La place importante qui lui est réservée à Bellevue rend compte de son activité de poète et d'illustrateur. Mais ce n'est pas tout, et je m'étonne que la place lui ait été aussi mesurée au Museum Fredericianum (où il n'est présent que par une tapisserie). Puisque les organisateurs avaient décidé de réaliser une section didactique en guise de préliminaire à l'exposition d'ensemble, la présence d'un relief d'Arp de l'époque dadaïste m'y paraissait s'imposer. Il est vrai que le collage de Schwitters mis à part, on n'a pas beaucoup insisté sur Dada dans ce préambule historique, auquel Marcel Duchamp lui-même n'a pas été convié à prendre part.

Giacometti, Lipchitz, Lipsi, Gabo, Wotruba, Zadkine sont les autres invités de marque qui se rappellent à notre bon souvenir. Ce n'est pas sans émotion que je revois en esprit les œuvres de Germaine Richier, qui vient de mourir le 2 août. Il est regrettable que sa participation se soit limitée à trois pièces toutes assez anciennes (1949 et 1953). Il aurait été intéressant de montrer à Cassel une des sculptures les plus récentes que la grande artiste avait exposé chez Creuzevault au mois de juin et qui témoignaient d'un très net désir de renouvellement. La faiblesse quantitative de sa représentation est toutefois compensée par la qualité exceptionnelle d'une des œuvres exposées: la «Toupie» de 1953, la meilleure

peut-être des sculptures à fond polychrome exécutées par Germaine Richier.

Marino Marini ne pouvait évidemment être passé sous silence. On lui a réservé une place d'honneur que ses chevaux et sa Pomone polychrome occupent avec la modestie satisfaite des valeurs consacrées.

Il est tout naturel aussi que figurent parmi les sculpteurs de l'école de Paris un Jacobsen (deux pièces assez distantes dans le temps, 1952 et 1958 — et la facture, illustrent bien sa démarche), un Hajdu (ce dernier réussit beaucoup moins bien dans le travail de la pierre que dans le traitement de ses reliefs martelés), un Stahly, un Gilioli, un Schoeffer. Je regrette par contre l'absence de Signori, de Zwobada, d'Hiquily, de Szabo et je ne m'explique pas l'omission, à mes yeux impensable, d'Étienne-Martin.

César est représenté de façon inégale: par deux pièces exceptionnelles, une plaque murale, et l'admirable Nu de 1958 qui constitue l'un de ses plus indiscutables chefs-d'œuvre (tous les Paolozzi du monde sont éclipsés en comparaison); mais aussi par une œuvre plus ancienne (le Diable, de 1956) de qualité fort moyenne. C'est un peu regrettable surtout après son récent triomphe à la Galerie Claude Bernard.

Si Delahaye, comme Chillida, demeure égal à lui-même, Roel d'Haese m'a un peu déçu: son «Combat avec l'Ange» est très nettement supérieur aux deux autres pièces exposées. Penalba développe de façon très cohérente la démarche originale qu'elle a inaugurée il y a trois ans. Je préfère ses thèmes totémiques à ceux de Mirko, et une œuvre très récente que j'avais déjà vue à la Galerie Claude Bernard, «Faune des Mers», semble annoncer des perspectives nouvelles avec l'abandon du verticalisme fondamental de ses structures.

Des quatre sculptures de Lardera, une œuvre ancienne (sculpture polymétallique de 1947, qui avait figuré, je crois, à la remarquable exposition faite par l'artiste au Musée des Beaux-Arts de Bruxelles en octobre—novembre 1954) domine très nettement les autres, plus récentes. 1954 semble bien avoir marqué le point culminant de cette carrière.

Du côté allemand, le visiteur français aura l'occasion de se familiariser avec l'œuvre récente de Hans Uhlmann, trop mal connue chez nous. Dans ses reliefs comme dans ses compositions linéaires, Uhlmann emploie la tôle pleine d'acier ou de laiton qu'il découpe en éléments géométriques simples. L'ensemble, solide, aigu, précis, n'est pas dénué d'un certain charme mystérieux et secret dû précisément peut-être à cette rigoureuse organicité structurelle. L'influence de cet artiste berlinois a été et est encore très grande en Allemagne. Par son emploi du fil de fer, il doit à juste titre être considéré comme l'un des premiers utilisateurs du métal en sculpture.

La sculpture en acier inoxydable de Norbert Kricke qui est exposée à l'extérieur dans l'Orangerie est sans conteste l'une des meilleures pièces que j'ai vu de lui et indubitablement aussi l'une des œuvres les plus saisissantes de toute la section allemande. Dans son évolution récente l'artiste apparaît en pleine possession de ses moyens. Kricke semble aussi plus à l'aise dans de grands formats monumentaux: la sculpture en question a près de trois mètres de hauteur et elle supporte allégrement la confrontation d'un Chadwick ou d'un Calder.

À l'encontre de Cimioti et de Brigitte Meier-Denninghoff, dont les œuvres exposées accusent une certaine stagnation, Hajek est en net progrès sur sa dernière exposition à la Galerie 22 de Düsseldorf. Les parentés formelles qui unissent l'anglais Armitage à l'allemand Fritz Koenig et au yougoslave Drago Trsar sont significatives: elles témoignent de l'abondante postérité spirituelle d'Henry Moore, et à travers lui, de Laurens.

Les quatre sculpteurs suisses qui avaient fait ensemble en mars—avril dernier une exposition à la Kunsthalle de Bâle se retrouvent à Cassel. Les deux pièces de Max Bill sont loin de refléter toute l'étendue de la démarche de ce personnage aux activités multiples. Les laves volcaniques d'Aeschbacher ne me touchent guère; je suis en revanche plus sensible aux équilibres rythmiques de Walter Linck et à ses constructions mobiles à base de ressorts à lamelles. Mais Robert Müller demeure sans doute le talent le plus authentique du groupe suisse.

Outre le parisien Lardera et la gloire internationale Marino Marini, l'Italie est assez abondamment et assez diversement représentée: Mastroianni, Minguzzi, Viani, Mirko, Franchina qui se signale notamment par une intéressante sculpture en tôle polychrome de 1951,

Cappello dont l'air libre décuple l'élan des rythmes linéaires, les frères Pomodoro dont on pu voir récemment les œuvres à Paris, à la Galerie Internationale d'Art Contemporain, Consagra enfin, dont les reliefs muraux empreints d'une intérieure monumentalité et d'une élégance toute classique, avaient déjà été exposés à la Galerie de France il y a quelques mois.

Le travail était certes plus facile et les difficultés moins insurmontables en ce qui concerne l'organisation de l'exposition de sculpture. Le succès en apparaît d'autant moins contestable, mis à part toutefois les critiques de fond que nous avons élevées: déséquilibre de l'exposition au profit de Moore et de l'école anglaise, absence de netteté des points de repère historique, présence insuffisante de Brancusi, présentation trop discrète de Gonzalez et de Laurens, mise en scène trop spectaculaire des œuvres de Picasso. En dépit de quelques lacunes compréhensibles si elles ne sont pas excusables, et en tous cas inhérentes à ce genre de manifestation, l'exposition de Cassel peut valablement prétendre constituer un bilan provisoire de la sculpture contemporaine en 1959. Le tableau est assez fidèle, il rend bien compte des principales caractéristiques de la situation actuelle en sculpture: désaffection des matériaux traditionnels tels que le bois ou la pierre, triomphe du fer et du métal, apparition de nouvelles techniques dans le traitement du bronze, incapacité provisoire de l'artiste à intégrer dans son travail les matières nouvelles et toutes les récentes acquisitions de la technique et de la science, ou d'y modeler sa vision créatrice.

Une seule ombre dans le tableau: il ne souligne que très insuffisamment l'une des dernières conquêtes de la sculpture, le mouvement. Si l'on peut voir un mobile de Calder ou une composition mobile de Walter Linck, il n'y a en revanche ni sculpture à fonctionnement d'Hiquily, ni fontaine de Tloupas, ni sculpture électronique de Schoeffer, ni automate, ni peinture cinétique, ni méta-matic de Tinguely. C'est peut-être là que réside l'avenir de la sculpture: toutes ces démarches en tous cas tendent à lui donner une dimension nouvelle. Mais là encore, il fallait prévoir.

La section graphique à Bellevue

Druckgraphik: voilà encore un de ces mots allemands intraduisibles en français. Le Château Bellevue abrite une exposition qui, avec la section des tapisseries du Museum Fredericianum constitue le complément logique des deux manifestations précédentes, respectivement consacrées à la peinture et à la sculpture. Elle dresse en quelque sorte l'inventaire des différentes techniques graphiques adaptées aux procédés d'impression ou de reproduction en série (gravure, eau-forte, bois, aquarelle, lithographie, sérigraphie, livres illustrés: le terme allemand englobe tout ça) et en retrace l'histoire depuis 1945.

Disons en gros, bien que la présentation effective des œuvres ne soit jamais aussi radicalement tranchée, que l'objet de la manifestation est double et qu'elle se subdivise en deux parties, une partie proprement graphique, la section gravure et lithographie, et une partie plus littéraire qui retrace l'histoire de l'édition d'art de ces 15 dernières années.

L'aménagement de l'ensemble constitue un chef-d'œuvre, une véritable prouesse technique. La visite de l'exposition est un plaisir des yeux et de l'esprit. Un tel rassemblement d'œuvres graphiques et de textes illustrés aurait pu être lassant à la longue. Il n'en est rien. L'intérêt constant et la satisfaction que l'on éprouve sont dus à l'excellence de la présentation. Les différentes vitrines ont été réalisées avec un art et un soin qui excluent à la fois le désordre anarchique et les excès du systématisme. La même impeccable sûreté se retrouve dans l'aménagement des cimaises qui ne sont jamais surchargées et dont les «vides» ont été très heureusement répartis. Sur le plan muséologique, ce complet succès technique mérite de faire date.

Une telle exposition ne peut évidemment pas prétendre à l'exhaustivité: il y a tant de tirages infimes et non commercialisés. Leur recensement s'avère impossible. Mais en fait la section graphique de Documenta a un champ d'extension beaucoup plus réduit encore. Elle se limite pratiquement à un festival de l'édition d'art parisienne, avec un important appendice allemand. La participation japonaise est inexistante et c'est dommage, vu la longue tradition des techniques d'impression en Extrême-Orient. Il en est de même de la participation américaine qui aurait pourtant été d'un intérêt considérable pour le visiteur européen. Les Italiens

sont également omis dans l'ensemble, à l'exception de Marino Marini et d'Achille Perilli.

Les meilleurs graveurs de Paris ont été recensés; je n'ai noté au passage que deux oublis vraiment criards, celui de Friedlaender et du maître actuel de la manière noire en Europe, le japonais de Paris Hamaguchi. Sont représentés: Adam, Arp, Pierre Courtin, Bernard Childs (que nous regrettons de ne pas voir figurer au Museum Fredericianum), Max Ernst, Giacometti, Hayter, Laurens, Matta, Rouault, Dunoyer de Segonzac, Germaine Richier, Sonderborg, D. Tanning, Villon et enfin Wols (comme celle d'Arp, la présentation de Wols est très abondante, et pratiquement complète en ce qui concerne les livres illustrés par lui: Paulhan, Kafka, Sartre, Artaud, et notamment les deux ouvrages faits en collaboration avec Bryen, Baleine-Ville et 2bis). Si l'on ajoutait à cette liste quelques jeunes élèves des ateliers parisiens d'Hayter ou de Friedlaender, on pourrait se croire à un Salon de la Jeune Gravure ou à la section gravure du Salon de Mai.

En ce qui concerne les lithographies et les livres illustrés, c'est le triomphe des grandes galeries parisiennes (Louise Leiris, Maeght, Denise René, Jeanne Bucher et la Galerie de France), de leurs équipes respectives de peintres, des maisons d'édition spécialisées et des deux grands ateliers de Mourlot et de Lacourrière. La participation des gloires consacrées est nombreuse, de Braque à Matisse, de Chagall à Picasso, de Masson à Miró, d'Hartung à Manessier, Schneider, Soulages, de Vieira da Silva à Vasarely, de Dubuffet à Fautrier.

Je regrette que le poème-objet fait par Seuphor en collaboration avec Mondrian n'ait pas été exposé, bien qu'il fût antérieur à 1945. C'eût été un rappel discret de l'un des ancêtres directs de ce genre, qui connut une grande vogue dans les milieux de l'avant-garde parisienne de 1953 à 1956. Le poème-objet est un genre de synthèse qui unit intimement le poème à son illustration graphique, celle-ci devenant le prolongement plastique du mot, de la pensée écrite. Le dessin est ainsi étroitement incorporé à la typographie du poème et l'ensemble constitue une œuvre unitaire, indissociable de ses divers éléments. J'ai été en compagnie de J. P. Wilhelm, Jaeger, Arp, Seuphor, Bryen et de divers peintres tels que Bellegarde, Brüning, Bertini, Baj, Parisot, Benrath, Staritsky, Marcel Jean et quelques autres, à l'origine de cette aventure qui devait se traduire par une série d'expositions en France et en Allemagne, et à laquelle j'ai consacré un article dans «Cimaise» (IV^e série, n° 3, janvier 1957). En plus de l'exploitation technique du procédé cette rencontre entre écrivains et artistes n'a pas été inutile, car elle a fait prendre conscience aux uns comme aux autres d'une certaine solidarité dans l'élaboration de ce travail en commun. Pour qui se souvient de l'ambiance artistique de Paris à cette époque, cette aventure du poème-objet a pris place à une période de véritable creux, au moment où se cristallisaient les positions des aînés de l'abstraction et où apparaissait une génération nouvelle «prétachiste» dont elle a constitué un des phénomènes d'émergence. Il n'aurait pas été inutile que des poèmes-objets de cette époque fussent appelés à figurer sur les cimaises de Documenta.

Les artistes allemands viennent apporter le renfort d'une compagnie nombreuse à leurs collègues de Paris qui, sans cela, se trouveraient pratiquement seuls, entre eux: Beckmann, Brüning, Fassbender, Meistermann, Nay, Nele, Schumacher, Schultze, Springer, Troekes, Hann Trier, Wind, Fritz Winter, et j'en passe. La confrontation, il faut bien le dire, est tout à l'avantage du livre d'art français.

Trois jours suffisent à peine pour se faire une idée assez exacte de l'ensemble des trois manifestations qui constituent Documenta II. C'est dans la section Peinture que le spectateur éprouve la plus grande peine à dominer l'abondance de la matière. C'est aussi l'exposition du Museum Fredericianum qui lui laisse les impressions les plus contradictoires et les plus confuses. Mais au terme d'une longue analyse, rendue plus facile par le recul du temps, je dirai en toute conscience que l'expérience de Documenta valait la peine d'être tentée. Documenta constitue par ses côtés positifs comme par ses lacunes, ses imprécisions et ses erreurs une source d'enseignements riches de profits pour le futur. De cette expérience je souhaite précisément que bien des organisateurs d'expositions internationales fassent leur profit. Telle quelle, cette manifestation répond à l'ambition de ses organisateurs, présenter un bilan artistique de 15 ans: elle peut raisonnablement — sous certaines réserves — y prétendre. C'est là tout le contraire d'un échec. J'attends avec impatience un Documenta III dédié à l'art de demain.

ino

au
der
de
tin,
au
ns.
er-
ré-
ète
ka-
lla-
tte
de
ure

le
ht,
urs
ali-
La
à
à
de

on
45.
ce
nt-
de
ue,
ée
nie
ble
lm,
le-
an
se
et
3,
tte
a
ne
se
tte
le
de
é-
ce.
ue

m-
se
g,
in-
n-
art

te
ll.
us
si
s-
ne
je
sit
fs
ce
é-
x-
te
er
us
un
art

►



-La Pittura del 600 a Venezia-: Ca' Pesaro, Venice: June 27 - October 25

On this page and the next we reproduce four paintings which especially appeal to us among approximately 350 characteristic works of the 17th century Venetian School currently on exhibit at Ca' Pesaro in Venice. The exhibition comprises some 250 paintings and around 100 drawings by Venetians and by artists from other cities and countries who worked in Venice during the Seicento, and was assembled by an international committee of experts under the

(It is unlikely that so choice a selection of 17th century Venetian painting could be assembled again, or elsewhere, for which reason we earnestly commend this exhibition to the attention of those of our readers who may still be

leadership of Pietro Zampetti. Included are works by Saraceni, Scarsellino, Liss, Bernardo Strozzi, Maffei, Mazzoni, Fetti, Palma the Younger, Rubens, Adam Elsheimer, Jean le Clerc, Carpione, Pasquale Ottino, Loth, della Vecchia, Pietro and Marco Liberi, Andrea Celesti, Luca Giordano, and many others less well known, lent by leading museums and private collectors throughout Europe and the United States.

able to visit it. We would also call attention to the splendid catalogue, a fully documented and illustrated work compiled by Drs. Pietro Zampetti, Giovanni Mariacher, Giuseppe Maria Pilo, and Terisio Pignatti. --Ed.)



SEBASTIANO MAZZONI: The Death of Cleopatra. Oil on canvas. 100 X 78 cm. (Collection Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich.)

araceni,
ma the
e, Pas-
Andrea
lent by
and the

ogue, a
ttili, Gio-



SEBASTIANO MAZZONI: Il Tempio di Giano. Oil on canvas. 79 x 110 cm.
(Collection Lady Aberconway, Llanrwst, Wales.)



SEBASTIANO MAZZONI: S. Benedetto raccomanda alla Vergine il parroco della chiesa. Oil on canvas. 397 x 265 cm. (Collection Chiesa di S. Benedetto, Venice.)



ANDREA CELESTI: Ritratto di Regina Martire. Oil on canvas. 112 x 99 cm.
(Private Collection, Venice.)

Vitalità nell'Arte

Venice: Palazzo Grassi: August—October

Recklinghausen: Kunsthalle: October—December

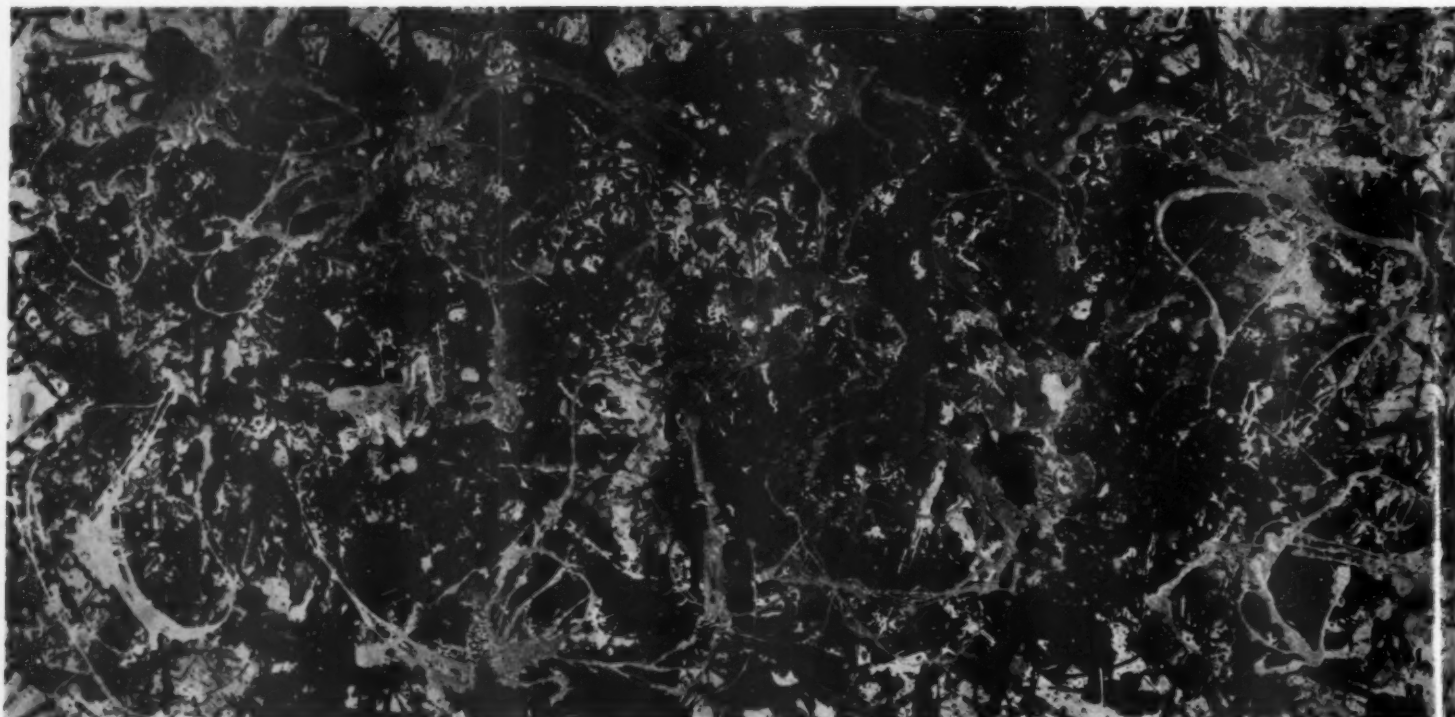
Amsterdam: Stedelijk Museum: December—January

Initiated by Dr. Paolo Marinotti, Secretary-General of the Centro Internazionale delle Arti e del Costume at the Palazzo Grassi, and



APPEL: Maternité. 1958

POLLOCK: Composition.



DUBUFFET: Le prieur. 1957

assembled by an international committee headed by Dr. Willem Sandberg, "Vitality in Art" presents the work of 33 painters and sculptors and three painter-poets. The artists represented (in most instances with three or four works) are: Alechinsky, Appel, Blow, Burri, César, Couzijn, Davie, d'Haese, de Kooning, Dubuffet, Etienne-Martin, Falkenstein, Garelli, Goetz, Grieshaber, Jorn, Lataster, Lipchitz, Marini, Mitchell, Moreni, Panter, Paolozzi, Pedersen, Pollock, the Pomodoros, Saura, Kimber Smith, Sonderborg, Bram van Velde, Vedova and Wolvecamp, together with the "painter-poets" Michaux, Lucebert and Claus.

Great attention was paid to the installation of the exhibition and a most handsome catalogue was printed, with prefaces by Marinotti, Michaux and Sandberg, biographical notes compiled by Elda Fezzi, and numerous large illustrations in colour and in black and white.

Continued on pages 91—92

Notes on "The Romantic Movement"

JEAN-LOUIS DAVID:
Bonaparte Crossing the
St. Bernard Pass. 1800.
(Collection Musée National
Malmaison.)



aced with the arts of a period with which we have problematic and not established relations, the question arises: what joins us to this period? We are, today, so expert in defining our status that we analyze our neighbours in time as well as in space. The last exhibition of 'The Romantic Movement' in London forces us to relate ourselves, at mid-century, to Romanticism; we are pretty sure that connections exist, if not exactly what they are. Bertrand Russell cast Hitler as the heir of Rousseau, for example, and at the time he wrote, in the 1940s, it was popular to blame Nazism on the Romantics. (Cassirer, however, has pointed out that Romantic nationalism aimed 'to preserve not to conquer'.) Some connections are still legitimate, however. Rousseau's belief in man's naturally good nature and the triviality of society compared to that nature is surely continued by 20th century art educationalists who stress the 'free expression' of a part of the personality frustrated by 'modern life'.

One of the obstacles to a clear accounting of the relations between the Romantics and ourselves is a confusion between Romanticism as an historical period and the Romantic as a pseudo-psychological personality. Geoffrey Grigson (who did much to promote a revival of interest in Romanticism in England in the 40s in opposition to the 'classicism' of international style theorists of the 30s) considers Romanticism as one case of a continually recurring type of personality. From this it is only one fatal step to the dualistic position in which Romantic Man and Classical Man (or Expressionist Man and Mediterranean Man) divide history between them—temples for you, cathedrals for me, etc. When this happens specific societies and periods lose complexity and depth and become, to adapt Malraux's joke about style, the single work of super-artists. The recovery of 16th century art in the 20th century is often represented as the sympathy of one troubled age for another. Indeed, as Mannerism has been presented it is pretty much a projection of Expressionism, an invention of modern angst. Insofar as this is the present remaking the past, it is the historical case of the disturbance every observer makes in a system and, hence, unavoidable. However, the affinity is often taken beyond this, as the expressionist art historians over-reached themselves. Max Dvorak made his discovery of El Greco dependent on the sympathy between two periods which had turned 'once more to those absolutes of the spirit that do not depend on faithfulness of sense perception'. Thus, Expressionism became (and art history is still suffering from it) not a description of some art and literature, but a pseudo-psychological type. The Expressionist Man recognises his peers across the centuries: the man like himself in a crisis resembling his own. A similar inflation of Romantic Man, as a universal type,

has also occurred. However, if there are links between the Romantics and ourselves they must be sought not on an undifferentiated level of personality, below social influences, but in terms of verifiable cultural incidents.

Recently our knowledge of Romanticism has been enlarged, rather in the way that our definition of the Renaissance has expanded. In place of the clean, happy rebirth of the classical spirit after the 'Dark Ages', we now have a Renaissance crisscrossed with medieval survivals, and a medieval period with renaissances of its own. A web of continuities has opened, like motorways, history's walled towns. So with Romanticism: it is no longer the thankful return of over-artificial man to unspoiled landscape, Wordsworth in the Lakes instead of Dr. Johnson in Fleet Street. Romanticism is not anti-18th century: its origins lie in the art, philosophy, literature, gardening, of the century of enlightenment. During the 18th century these incipient romantic elements remained discrete, positioned in relation to central Augustan or Rococo cores. By the end of the century neither the Grand Manner nor the light were able to maintain dominance, and so a welter of forms and ideas expanded and prospered. New interpretations of Shakespeare and folk art, historical novels, the Sublime, the Ugly, etc., competed on equal terms with classicism.

Arthur O. Lovejoy accounts clearly for the 18th century roots of Romanticism when he writes of the change that occurred 'in the course of the 18th century, when regularity, uniformity, clearly recognisable balance and parallelism' were replaced as high-order esthetic virtues by 'irregularity, asymmetry, variety, surprise'. The tastes for Claude and Rosa, English gardening, the Gothic Revival, and the Chinese Taste (notable for introducing the idea of 'beauty without order') are his examples. This phase of Romanticism is scrappily shown in the Romantic exhibition. And if the show begins badly, it ends no better: what is called 'the inheritance of Romanticism' is represented by a tired selection of the 'dawn of the School of Paris' (Cézanne, Redon, Van Gogh). What was needed here was a section showing what Mario Praz has summed up in the phrase 'Romanticism turns Bourgeois'. That art called Biedermeier in Germany, Victorian in England, in which the spiritual conquests of Romanticism were softened by humour, charm, urbanity, reason, to create 'a small world of good sense and good manners'.

'The Romantic Movement' does not carry a lesson in style. Unlike the Council of Europe's Mannerist and Rococo exhibitions, no formal paradigm emerges to unify the represented artists. Michael Kitson, one of the organisers of the British section of the exhibition, has observed that Romanticism is an attitude rather than a style, or, rather, that it is an attitude which subsumes several styles (it is well-known, for example, that neo-classicism is, in many respects, part of Romanticism). If this is so the unwieldiness of the exhibition, its lack of a Focillon-type graph rising from heroic to classic

* 'The Romantic Movement, organised for the Council of Europe by the Arts Council of Great Britain, at the Tate Gallery and the Arts Council Galleries.



GOYA: from *Los Proverbios*. (Collection Tomas Harris, Camp del Mar, Majorca.)



J. M. W. Turner: *The Burning of the Houses of Parliament*. 1835. (Collection Cleveland Museum of Art.)



CARL WAHLBOM: *The Battle of Fyrisvall*. (Collection Nationalmuseum, Stockholm.)

to ornate has point and purpose. 'The Romantic Movement' is unique among exhibitions of this size (it contains about 1000 works) in being presented iconographically. In this it departs, as Kitson has observed, from the formal criteria and the traditional connoisseurship which govern the compilation of most major exhibitions. Iconographical research rather than an anthology of formal felicities has been given an unusually high place: hence, for example, the number of shipwreck pictures collected here, obviously as a result of recent research on this theme (by Klingender, Blunt, Nicholson, Boase). Though the emphasis on iconography as the expression of man is welcome, the compilers' intentions have suffered in two respects. Some of their themes look alright on paper but have failed to translate into coherent displays. In ad-

dition, the installation is banal and facetious, though, of course, one is accustomed to this in British museums. What is serious is that the 'principal themes used by the artists' occur against, rather than within, the layout of the show. 'Pastoral', for example, is uncomfortably split; 'wild animals and the cult of the exotic', on the other hand, are lumped together in a weird jumble of lions and harem scenes.

Popular British reaction to the exhibition has stressed what is called, usually with disparaging or condemnatory intention, the 'literary' aspect of Romanticism. When British art critics call a work of art 'literary' one is supposed to understand that they are dealing with a work by an artist whose formal imagination is incomplete whose plastic sense is deficient. However, to use the word in this way leads to an impoverishment of the subject-matter which is after all, the communicative centre of representational art. 'Literary' was coined originally as the negative of 'pure form' (Clive Bell's words, Roger Fry's ideas): 'pure forms', transcending mere representation or narrative, were the sign of the highest art. Works of art judged to be lacking in 'pure form' were labelled 'illustrative', 'anecdotal', and, of course, 'literary'. It was a surprise to find many British art critics still sundering works of art into (1) pure visual form and (2) impure depiction of the world, which is the assumption on which employment of 'literary' as a term of judgment rests. One had thought that the arrival in England twenty years ago of Continental iconographers had repaired the split and established again the connexions between form and subject. At any rate, it is the iconographers whose influence characterises the exhibition, even if acceptance of their work does not yet show in the press.

The Romantic Movement, as a whole, opposed individuality to convention. The governing conventions were descended from the Renaissance version of classical antiquity. The conventions of main-line Grand Manner art (which political historians identify with the social bonds of the ancien régime) were ruptured by artists determined to be personal, unique, and unhackneyed. The conventions were transformed (the history picture) or abandoned (landscape). Romanticism, as a term, covers the activity which came at a time of exhaustion in the forms of Renaissance-derived classicism. As a result, classical ideas and forms were no longer canonical, no longer esteemed as the top of the hierarchy, even by painters who worked in lower genres (as Joshua Reynolds did, for example). Allen Tate has described that moment in a culture when what had been a 'world order' 'is brought down from abstraction to personal sensibility'. His examples are Shakespeare's free and fortunate play with 'medievalism' and Emily Dickinson's privileged relation to New England Puritanism. 'The poet... balanced upon the moment when such a world is about to fall' has free access, uninhibited by institution and custom, to the poetic potential of what had once been central belief, which Tate calls 'abstraction'. Something similar occurred in the Romantic movement: classical forms were available to 'personal sensibility', so that an artist like Ingres could use such forms more idiosyncratically than traditionally.

With the increase of specific information about the culture of other countries, other periods, all the fruits of a then fresh historicism worked to draw artists' attention away from one past (the classical) to a multitude of pasts and cultures. Hazlitt observed, in the second decade of the 19th century, that 'it may be supposed that what has been well done already... is an obstacle to what might be done hereafter: that the models or chefs d'œuvre of art, where they are accumulated, choke up the path to excellence'. This remarkable observation shows the new sense of the Romantics that art need not be 'what has been well done already', whereas the classicist accepted contentedly the idea of art as a snowball which he might enlarge by rolling a little further but which he could neither ignore nor melt. Classicism, opposed by competitive other cultures, became one past among others; history stopped being a tunnel leading from Athens through Rome to Paris. It became complex and as subject to man's decisions, in the absence of classical authority, as the present. The past was discontinuous to the Romantics, so that orientation to it was no longer a 'natural' acceptance of the classical inheritance: history had become as disturbed and complicated as a modern city.

Sir Kenneth Clark, introducing the exhibition, writes of Romanticism, that 'we live in it still'. Certainly our conception of the past has points of contact with the Romantics'. Among the manifestations Sir Kenneth lists are 'the cult of the irrational, admiration for violence and the death wish' which, he thinks, 'have been devel-

oped to the limits of sanity'. This package of negative qualities, however, does an injustice to exactly that area of Romantic experience which still seems close to us. Perhaps we can leave out 'the death wish' for it is hard to see how such an impulse would express itself in so highly communicative and social an action as art. That leaves the irrational and the violent which Sir Kenneth treats together as, presumably, disreputable irruptions from the unconscious or from our fallen nature. However, Romantic irrationalism and Romantic violence can more usefully be separated than joined. The irrational appears in Fuseli and Blake, for example, who both evoke the unknown which they symbolise in apparitions. The irrational can be evoked for horror (Fuseli's witches) or for heavenly elation (Blake's "Glad Day"); in both cases, forms are veils for supernatural forces.

Violence, on the other hand, as treated by many of the Romantics, was a recognition of aspects of life and not in the least a conjuring with mysteries. (In modern terms this difference can be expressed as the difference between two often confused literary genres: fantasy, which has angels, ghouls, and fairies; and science fiction, which preserves a naturalistic basis in the sciences.) Romantic violence is like science fiction in this respect: though wild and extreme in incident, it is neither a transcendence of nor a retreat from life. The shipwreck picture was a melodramatic spectacle, but it was based on the fact (pointed out by T. S. R. Boase) that in the Romantic period the number of people lost at sea was about five times as high in proportion to the population as the number killed in road accidents today'. Or, Delaroche's "Cromwell Opening Charles I's Coffin" of 1831 was more than a piece of well-researched historicism: there were analogies, for the contemporary French audience, with Louis-Philippe and Louis XVI. Such a picture descended from the 'great moments' of history pictures in the Grand Manner, though with a new accent on topical concerns. The stress on death is characteristically Romantic, with the coffin bulging in front of the picture plane, bringing the severed head near. This is not necessarily morbid, however, for one sees here, as in Romantic battle art, a new awareness of the vulnerability of human beings.

19th century battle paintings preserve the bird's-eye-view of armies to symbolise strategy and mass movement which characterised 16th century battle subjects. However, compared to the spectacle of the Mannerist battles in the Palazzo Vecchio or the Palazzo Ducale, in which soldiers with no more character than ants march, fight, fall, and die in a relentless melodrama, 19th century battle art focuses on foreground incident. In contrast to the winding columns and the distant smoke, death and terror are isolated, often from the viewpoint of the loser, the victim, in the foreground. The war is what happens to any soldier, so that the measure of individual fate emerges inside the strategic plan of campaign. The miseries of the Napoleonic campaigns quickly found pictorial form and outdated the hero imagery of the leader, such as David's "Bonaparte Crossing the St. Bernard Pass", 'calm', in his own words, 'on a fiery horse'.

Thus, violent imagery, unlike irrational imagery, is an index of events in a real world. That the reality of violence was basic to Romanticism is suggested by its presence in landscape painting also. Turner, for example, constantly represented nature in terms of hostility or indifference towards man and his works. This could appear either as the disparity between the physical smallness of man and the grandeur of nature, or as the impact of the forces of storm or avalanche. Similarly Schiller, in "William Tell", placed brave but fugitive man against a hard, enduring, dangerous Alpine setting. This basic opposition of man and nature, with nature experienced as raw material and unharnessed power, is still current, in, for instance, Norbert Wiener's description of man as an unlikely organisation opposed to the more probable entropic state towards which Nature tends.

The notion of 'psychical distance', formulated by the British scholar Edward Bullough in 1912, has not been used as widely as its usefulness warrants. Bullough pointed out that 'psychical distance' separated the work of art 'and its appeal from one's own self', cutting down 'the practical side of things and... our practical attitude to them'. Bullough emphasized that art by keeping the spectator at a distance, depends on being unlike in various ways the spectator's world. However, there is a difference between an art which emphasizes its distance from the spectator and one which reduces, or tries to bridge, the distance. Classical art, for example, assigns an absolute distance to the spectator by the

strength and rigour of its conventions; part of the message of classical art is, precisely, the way these conventions are handled (imitation of models). Romanticism, on the other hand, is an art of diminished 'psychical distance'. It did not, of course, create an art without conventions (and later in the century its conventions lost their rhetorical immediacy). However, the movement did develop and use conventions which minimised the unlikeness of art to the life and interests of the spectator. The move away from learned themes to subjects of general interest, an acceptance of glamorous and exotic subjects, a narrowing of the time-gap between daily life and the painted subject in history pictures, all these reduced 'psychical distance'. Bullough characterised some of the draw-backs of 'under-distancing', which included such spectator reactions as 'crudely naturalistic' and 'harrowing', such as can be used about the violent imagery of Romanticism, for example. Where classical artists kept up the 'distance limit', the Romantic artists lowered it. 'Excess of distance', Bullough pointed out, led to 'improbability, artificiality, emptiness', a fair summary of what the Romantics objected to and set out to destroy in 18th century art. The spatial organisation of Romantic paintings and drawings is the visible form of this lowered 'distance'. Turner, for example, dissolved away the Claudean foreground platform and precipitated the spectator instantly into the picture space (as did Girtin in his radical watercolours). John Martin's perspectives of Miltonic dimensions sucked the eye rapidly from foreground to the horizon and beyond, giving immediate access to the remotest corners. Small paintings, packed with detail, like Caspar David Friedrich's, engross the spectator, draw his head down, like Sherlock Holmes bending over a clue. Different though they may be such factors as spatial organisation, topical subject-matter, emotional appeal, a stress on extremes of horror or desire, combine to involve the spectator dramatically, rather than to keep him at a fixed remove. Romantic art reveals an esthetics of participation, involvement, immediacy, and shock, rather than of control, order, and restraint. This links with the opposition, expressed in German Romantic philosophy as well as in the arts, to theories which made the arts rest on elaborated cultures with developed systems of good taste, rules, and models. The Romantic confidence in instinct and imagination thus naturally expressed itself in a radical shift towards directness and away from the sanction of complex conventions.

Great stress has been laid on the Romantic attitude to nature by anti-urban and anti-industrial critics; and the reason I have not gone into it before is that it has been studied at the expense of other aspects of Romanticism. It is, however, worth pointing out that the Romantic landscape falls within Bullough's category of reduced 'psychical distance'. Friedrich's landscapes, avoiding the by-then artificial constructs of earlier landscape, present natural phenomena in a direct, immediate, and naive manner. Nature, as a body of clear, bright, hard facts in Friedrich implies immanence. He reconciles a hunger for exact rendering with a conviction of art as revelation. George Heard Hamilton has pointed out that the Romantic symbol in painting is usually realistic, though projecting 'non-descriptive elements'. He instances two cases in Delacroix, of *Liberté* and of *Greece expiring on the Ruins of Missolonghi*, in which Greece is represented as a city personification made substantial and pathetic. By such combination of literal depiction and symbolised ideas the Romantics created a form of art which both invited the spectator to direct intercourse and, at the same time, carried secrets and maintained reserves. Romantic landscapes combine this mixture of specificity and revelation in what might be called the strategy of the quotidian veil.

Many dates and causes are given for the separation of the artist from society. Obviously the Romantic period figures largely in any history of the split. In England there are various cases of misunderstanding, such as Hayden's destructive loyalty to outdated history painting and Turner's gradual estrangement from popular taste. The late 18th and early 19th centuries show an increasing number of artists exhibiting their work to the public—not in terms of fulfilled commissions, but as one-man shows (from J. S. Copley to Courbet) or as competitive entries in annual Salons. The artist worked, in the Romantic period, for a new, indeterminate public, which bought prints and attended exhibitions but did not necessarily possess or need original works of art. Patronage was fragmented and spread over a mass of people with a variety of motivations. Thus, the lowered 'psychical distance', the mode of direct address, was not only a rejection of the reticence of classical conventions, it was also an answer to a new problem of artistic communication.



mb
Potre
scult
f sicc
zione
direz
delle
netr
inter
di un
lenza
appo
dispe
dise
tivo
scen
fatto
per
conc
form
temp
più p
atti
sapp
tube
legn
cons
ogni
mezz
assu
se d
riliev
ad a

Tutto
cred
crea
Soma
qual
se n
a pr
man
germ
lui c
per
Soma
«usi
mate
nel t
Crisp
sosti
conc
a po
molt
dive
l'unif
plici
Soma
è po
che
oppo
spaz
evid
fugh
un a

Left,

Francesco Somaini

Potrebbe sostenere con non troppa difficoltà essere stata la scultura la prima forma d'espressione che ha catturato lo spazio fisico e l'ha conformato nelle più variate situazioni: come condizionante una figura che ne è parte, come promotore delle diverse direzioni che una figura può muovere nel suo seno, come indice della misura in cui una figura vi s'accampa con il suo blocco volumetrico. In fase di stasi o di movimento — siano quella o queste interni oppure esterni — la scultura non si configura che per via di una sintassi propriamente spaziale, e persino le recenti esperienze compiute con semplici fili o lamiere o listelli di ferro si appoggiano alle risorse spaziali, ne sfruttano le facoltà di indispensabile complemento. Taluno si domanderà se questi segni disegnati nello spazio sono ancora scultura, e lo stesso interrogativo si porrà di fronte ai «mobili» di Calder oppure alle concrenze in rilievo di alcune prove «informali». Ebbene, a parte il fatto che ci fu un tempo in cui si avanzavano analoghe perplessità per una scultura considerata «pittorica», schiavi sempre di un concetto che vorrebbe l'espressione artistica immobilizzata in una forma consuetudinaria, si deve considerare che è avvenuta da tempo la rottura di un ordine formale razionalistico e che non è più pensabile una limitazione o numerabilità dei mezzi linguistici atti a favorire il raggiungimento della conclusione artistica. Oggi sappiamo che per esprimersi non è necessario il colore di un tubetto, ma può bastare una qualsiasi materia colorata: carta, legno, sacco, quant'altro può giovare alla volontà artistica per conseguire un proprio fine espressivo. Poiché, non va dimenticato, ogni artista come scopre una zona ideale da rivelare, così ritrova mezzi e modi per darne adeguata comunicazione. Sarà dunque un assurdo dibattere se una scultura è «pittorica» o meno, decidere se dev'essere problema di volumi pieni o di volumi «negativi», di rilievi o di piani, e così via: la ricerca dovrà soltanto indirizzarsi ad appurare l'autenticità del fine raggiunto.

Tutto ciò non impedisce al singolo artista di servirsi come meglio crede di uno qualunque dei modi citati per realizzare la sua idea creativa, e di patteggiare esplicitamente per quello prescelto. Somaini per esempio, è chiaro, non concepisce la scultura che quale «figura» plastica, figura da essere vista da tutti i lati perché se ne afferri il significato pieno. Perciò egli ne evita una riduzione a profilo, a linea che suggerisce un corpo plastico; opera bensì in maniera che lo spazio entri nella massa, la scavi, ne riveli insite germinazioni formali: lo spazio a un dato momento diventa per lui come una fresa che evidenzia sagome diverse e queste ordina per via di incontri in un'armonia particolare. In questo senso Somaini poté dire di sé che si attiene ad una scultura la quale «usi liberamente del volume, dell'ombra e della materia»: di una materia — ha pure precisato — che non sia violentata e però che nel tempo medesimo non usi violenza al nucleo emozionale. Ora il Crispolti, che ha letto meglio d'altri nella produzione del Somaini, sostiene che il suo oggetto diviene perno nello spazio, elemento condizionante ed ordinatore. Questo è giusto, a mio avviso, soltanto a posteriori, perché l'origine — ed il Crispolti poi l'ammette — è molto diversa: l'oggetto non nasce come perno, propriamente diventa perno dopo che lo spazio ha scavato nella massa; «rompere l'unità spaziale del blocco per costringerlo a sopportare molteplici inserti spaziali»: così si svolge l'operazione creativa di Somaini, secondo le parole di Crispolti, e perciò quel perno, che è poi la scultura realizzata, è il residuo di una materia passiva che l'artista ha lasciato investire da diverse coordinate spaziali opportunamente guidate. Per questo Somaini non chiude uno spazio nel volume, come in alcuni casi fa Viani, bensì procede per evidenziare una serie di spazi interni rotanti, i quali con le loro fughe creano una compensazione di energie, che mette radice in un attivismo creativo, la cui penetrazione non s'affida che al levi-

tare emozionale di un sentimento legato alle istanze dell'esistenza. Direi che ogni giorno questo spazio particolare, che è poi anche il nostro tempo, entra in noi e si rarefa, respingendo quanto vi è di incongruo e di sovrapposto per liberare quell'embrione da cui nasce veramente la vita. Scavando nel blocco Somaini scopre ciò che lo spazio nasconde nella sua vastità ovvero una molteplicità di direzioni possibili e la loro infinita virtù di accordo armonico: talché prima avviene la penetrazione e poi la costituzione della figura che aggredisce lo stesso spazio che l'ha fatta sorgere. Per questo le sculture di Somaini si avvantaggiano sempre di un palpito che è diretta conseguenza dell'emozione provata nel rivelare una figura, magari impreveduta, eppure formata in tutte le sue articolazioni, in tutte le sue membra, in tutte le sue aperture direzionali. Malgrado nel corso della sua esperienza si sia anche lui appoggiato ad alcune ascendenze culturali, non s'è dato il caso di rifacimenti propriamente accademici. L'emozione di Somaini è pura passione creativa: istanza di concretare una figura che trovi in maniera naturale un suo collocamento nell'ambiente degli uomini e sia per essi motivo di altrettanta emozione quanta ne ha sentita l'autore nel distaccarla dalla massa in cui l'ha individuata. Perciò, e proprio perché non si inserisce in un processo neoclassico, l'opera di Somaini coinvolge in sé un ricambio umano ed evita ogni arbitrio operativo, tant'è vero che ha potuto oscillare tra misure controllatissime e violenze fortunate: egli insomma non si è stabilizzato in uno schema, perché non ha mai respinto il rinvio all'emozione, come la sua storia testimonia.

La sua inclinazione per la scultura gli si rivelò molto presto, ma non fu precoce e tanto meno ragazzo prodigo. Compì studi artistici con regolarità e pazienza; nel 1944, mentre è a Basilea, sfiora l'ambiente che allora gravitava attorno a Marino e decide di fare lo scultore. Fino al '46 eseguisce figure in una linea che si può grosso modo definire espressionista: una testina di quest'anno può ben documentare tale inizio, dove più che la sicurezza di mano e di modellato si apprezza la semplicità di riduzione degli elementi veristici e la risoluzione per un'espressività opportunamente centrata sugli esponenti plastici. Poi, nel biennio successivo, studia attentamente ed a lungo crani umani ed animali, e nell'organismo delle ossa trova non soltanto un argomento nuovo, ma più ancora una funzionalità primitiva. Per il tramite di simile applicazione perviene alla costruzione di un cranio astratto, ormai forma pura, rinserrata nelle sue curve, ma anche forata così da lasciar passare lo spazio per entro di essa. Subito dopo, tra il '49 ed il '51, ritorna in qualche modo alla figura leggibile, ed è la sua fase più incerta e meno positiva. La figura è sì come assorbita, ma spuntano le ascendenze di Moore (del resto presenti, benché più occasionali e congiunte con altre di Arp, in un cranio del 1948) e di Lipchitz: un disporsi vago di volute, di gesti barocchi, che non trovano giusta calamitazione. L'artista ha da poco superato i vent'anni e la sua inquietudine è ancora troppo esterna, provocata dall'avidità del fare, del difetto di un centro intimo non ancora precisato. Nel '52 infatti egli si volge verso una costruzione di chiara matrice cubista, ed anche piuttosto macchinosa, com'è del resto visibile nel bozzetto per il monumento al prigioniero politico ignoto. L'anno successivo però la figura umana muore definitivamente, ma resta la composizione ispirata alla teoria del cubismo, anzi del cubismo sintetico, di cui sono esempi meglio riusciti e quindi degni d'essere ricordati «Motivo macabro», «Torso», «Grande motivo» e «Leda»: opere la cui fortuna si raccomanda alla precisione dell'organismo plastico, ai tagli netti che profilano le masse contigue, ed a quel senso monumentale che fin da questo momento conquista l'animo dello scultore e guiderà d'ora in avanti ogni sua opera.

Somaini non optò per altro per la semplice e rigida strutturazione di uno squadrate organismo cubistico: nelle apparizioni in cui esso affiora, prevale piuttosto una spinta drammatica la cui tensione

Left, SOMAINI: Forza del Nascere. 1956. Iron conglomerate. 218 cm. high.



SOMAINI: No. 5918. 1959. Bronze. 41 cm. high.



SOMAINI: Martino V. 1959. Bronze. 56 cm. high.

non volge ad una crisi tumultuosa, ma si riporta ad un ritmo rigoroso. In questo senso egli sfugge al dominio dell'oggetto e dello spazio in cui esso si inserisce, e trae partito da una certa funzionalità sintattica per compendiare un'ansia drammatica. Taluni riscontri nella scansione dei piani, che all'origine si possono ritrovare in istato di quiete, vengono ora trascritti in movimento, ovvero non raccontati, posti bensì in azione per via di una inquietudine più violenta che li scuote. Tant'è vero che l'esercizio neoplastico cede assai presto il passo all'erompere di nuovi episodi, meglio di nuove variazioni: le opere che seguiranno, pur non immemori della lezione appresa, e quasi continuandola, se ne distinguono proprio per un rifiuto deciso dell'esattezza ideale alla quale viene preferito l'impiego di una materia concretamente espressiva (i conglomerati ferrosi), idonea a svolgere un discorso dove le situazioni espressive sono più complesse, meno contemplate, tese verso una scoperta di locuzioni, la cui frequenza converge a tutto vantaggio di una maggiore e più mossa intensità d'ordine linguistico.

*

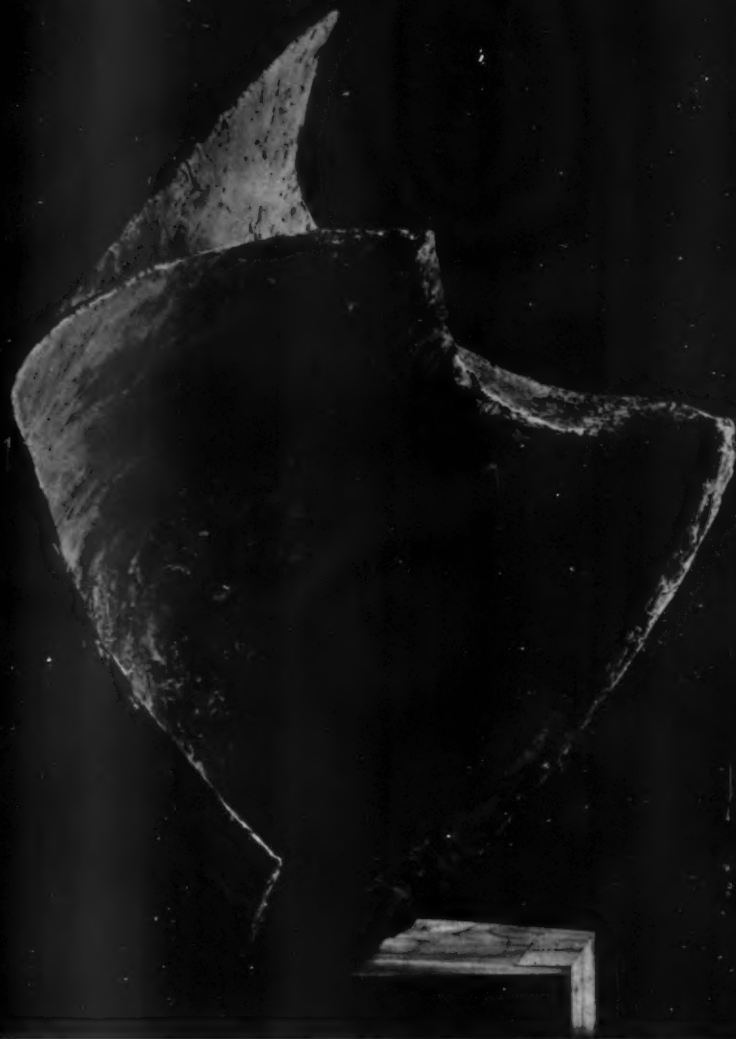
L'artista è adesso sui trent'anni: il tempo da concedere agli sperimentismi deve finire; sopravviene la crisi della maturità che dovrà fugare ogni dubbio. Durante tutto il '55 Somaini disegna, medita e disegna; riguarda le forme create sette anni prima da crani, e quelle curve, quei vuoti che lo spazio arrotondava si fanno sagome elicoidali in cui deposita l'ombra. Nasce nel 1956 «Canto aperto» e vi fanno seguito «Forza del nascere», «Conquistata impenetrabilità» (la sua modanatura può ricordare Brancusi), «Felicità di essere», «Omaggio a Degand». È il momento in cui Somaini scopre una semplicità estrema nell'ordinare il tema della spirale e nel darvi una carica d'entusiasmo così immediata da imprimervi anche un ritmo, oltre che una dimensione, così incalzante e pur regolato che l'effetto consegue una positività poetica indubitabile. Le sue sculture si stabilizzano come architetture, come organismi fermi cioè che muovono la progressione dei pieni e dei vuoti, della luce e dell'ombra. Anche «L'assoluto è una corrente», questa specie di grossa membrana, ha significato analogo a certe facciate che vivono perchè sottintendono, se proprio non dichiarano, un altro movimento che vi sta dietro, che parte da una base, si lancia verso l'alto, indica spazi complessi, ed è di un rigore misuratissimo, così da non tremare mai. Questo sentimento per uno slancio verticale, ancora monumentale — nel senso che può essere monumentale un edificio, non un monumento equestre — troverà applicazione nel '58 in «Proposta per un monumento in ferro», dove l'ascensionalità, per graduazione quasi piramidale, non rinuncerà mai a qualche ricordo di movimento spirale. Eppure in questo momento ricompaiono sotto altre forme le urgenze drammatiche di cui Somaini non perdette mai memoria: nello stesso modo che prima la terminologia cubista non fu preponderante, ovvero congegno applicato, adesso l'istanza espressionistica si presenta priva di provocazioni declamatorie, ovvero viva per una sua carica interna. Perciò egli non subisce una cultura, vi confluisce invece con nuove invenzioni, sfruttando proprio quella risolutezza emotiva le cui risonanze s'innervano gravi nell'estendersi delle strutture plastiche, dai tagli netti che ripiegano lo spazio di cui sono colme. L'esecuzione stessa, in questa come in altre opere contemporanee, non rifletterà se non per caso l'estetica dell'informale: infatti non è qui la materia che germina attributi formali; soltanto una maggiore violenza espressiva, mai tuttavia debordante, rende meno netti i piani ed i profili. Come del resto avviene in «Sculptura 5814» oppure in «Sculptura 5817», dove non si obbedisce, come a prima vista potrebbe apparire, ad una morfologia di quinte che limitano uno spazio, bensì si stabiliscono forme che sono valve in cui lo spazio risuona e si espande. Infatti il problema di Somaini non è di realizzare una scultura a forma chiusa, contemplata, volumetrica, sibbene quello di creare piani, diversamente configurati, dai quali lo spazio si diparte, come una voce che batte su una parete e si ripercuote nell'eco. In questo potenziale si caratterizza il movimento particolare di cui si valgono le opere di Somaini, dove nulla può essere lasciato al caso, poichè bisogna sempre trovare il punto focale esatto da cui l'eco può scoccare ed estendersi. Ed è ricerca non vana, se questa voce ripercossa è destinata a raggiungere e se l'oggetto che la produce è funzionante quale uno strumento.

Mi sembra che Somaini sia orientato su questa strada: sta a lui ora di sfruttare ciò che il destino gli ha offerto. Nel momento attuale ha già segnato un punto a favore di quella poesia non effimera e non culturalistica che sempre attendiamo per il maggiore decoro della civiltà che viviamo.

ritmo
tto e
certa
aluni
ritro-
vero
dine
stico
eglio
mori
uoro
riere
va (i
e la
tesa
tutto
li-

per
ch
gne
de
ann
ant
im
icita
main
le e
erv
pur
bile
ismi
uot
esta
late
un
ncia
imo
erti
nen
ica
ove
erà
esto
che
che
con-
riva
rica
ece
iva
ure
me
ee,
non
ag-
ano
14»
ma
ano
lo
n è
ca,
uali
e
ovi-
ve
are
Ec
ag-
no

ora
ale
e
oro



SOMAINI: Scultura 5814. 1958. Bronze. 110 cm high. 180 cm wide.

Umbro Apollonio

Francesco Somaini

It might be claimed without too much difficulty that sculpture was the first form of expression that entered into possession of physical space to mold it in a variety of situations: to qualify a body forming part thereof, as the originator of the various directions in which a body may be set into motion within itself, as an indicator of the measure in which a body's volumetric mass presents itself to the observer's gaze. In the states of inaction or of motion—both internal and external—sculpture assumes form only by way of a syntax of space, and even the recent experiments performed by means of simple wire, sheet-metal pieces or iron bars rest on spatial resources and exploit their properties of indispensable complementation. Some may wonder whether or not these designs drawn in space have any connection with sculpture, and the same problem arises with Calder's mobiles and with the concrescences in relief of some non-objective attempts. Now, apart from the fact that there was a time when similar perplexities prevailed in respect of a sculpture regarded as "picturesque", always the serif of a conception that would have artistic expression immobilized in a habitual appearance, it must be remembered that a rupture of the rationalistic formal order has meanwhile occurred and that a delimitation or countability of the linguistic means likely to promote the achievement of an artistic conclusion is no longer thinkable. At present we know that paint from a tube is no longer necessary to achieve expression; paper, wood, jute or any other material suffice for the artist's intent to attain a real object of expression. Nor is it forgotten that every artist, as he discovers an ideal area

of revelation, finds ways and means of making it articulate in some adequate manner. It would therefore be absurd to argue the question whether a sculpture is more or less "picturesque", or to decide whether it constitutes a problem of full or negative volumes, a problem of relief or of planes and the like: research must only determine the genuineness of the object achieved.

All this does not prevent the individual artist from making use, as he sees fit, of any of the possibilities enumerated in order to realize his creative idea and, expressly, to stand by the process he has selected. It is, by way of example, clear that Somaini envisions sculpture not as a three-dimensional figure which in order to reveal its full significance must be viewed from all sides. This is why he abstains from a reduction to profile with a delineation that suggests a three-dimensional body; he proceeds so as to cause space to enter mass, to cut into it so as to reveal formal germinations: at a given moment, space changes for him into a circular saw that renders visible various sections and orders them into a harmony of its own by way of confrontation.

It is with this in view that Somaini has said of himself that he has "adopted a sculpture which freely disposes of volume, shadow and matter" — matter, he added, which is not violated, so that no abuse is done in time to the emotional core. Now Crispolti, who has done more reading in Somaini's work than any one else, states that his object becomes the pivotal point in space as the conditioning and regulating element. To my mind, this is true only a

posteriori since the origin is very different, which Crispolti later admits: the object does not arise as the fulcrum but becomes the fulcrum after space has dug into mass; "to shatter unity of the block in order to force it to bear different inclusions of space". This is how the creative process occurs in Somaini according to Crispolti, and therefore the fulcrum that finally represents the sculpture created is the rest of the passive matter which the artist has caused to be assaulted by various efficiently controlled spatial coordinates. In this way Somaini does not enclose a space in volume as Viani does in several cases, but his process is designed to render visible a number of interior rotating spaces of which the flight creates a compensation of energy rooted in a creative activism of which the penetration rests only on the emotional levitation of a feeling harnessed to the necessities of life. I would say that this particular space, which then becomes our time, penetrates into us every day and then dilutes itself by repelling all that is unsuited or superposed in order to liberate that embryo from which life springs in the end. Hollowing out the block, Somaini discovers that space in its infinity hides a wealth of possible directions everywhere, and their innumerable abilities to produce harmonious unity, so that penetration takes place at first, then to be followed by the shaping of the figure which attacks the very space that gave it birth. Somaini's sculpture thus always makes use of a heartbeat which is the direct result of the feeling experienced in the revelation of a figure; this figure may be unforeseen but still shaped in all its articulations, in all its members and in all its directional cavities. Although he, too, came to base himself, in the course of his experience, on some cultural influences, no properly speaking academic transcription has been witnessed in his work. Somaini's emotion is a purely creative passion: the urge to concretize a figure which naturally finds its place in the vicinity of man to form for him a motivation of the same emotion that the sculptor felt while severing it from the mass in which he had idealized it. For this reason, and particularly because Somaini's work cannot be incorporated in a neo-classical process, it draws into itself a human exchange and avoids all working arbitrariness; and it is thus true that he could waver between highly controlled measurement and stormy violence; in brief, he has not stabilized in a pattern because he has never rejected references to feeling—as his history proves.

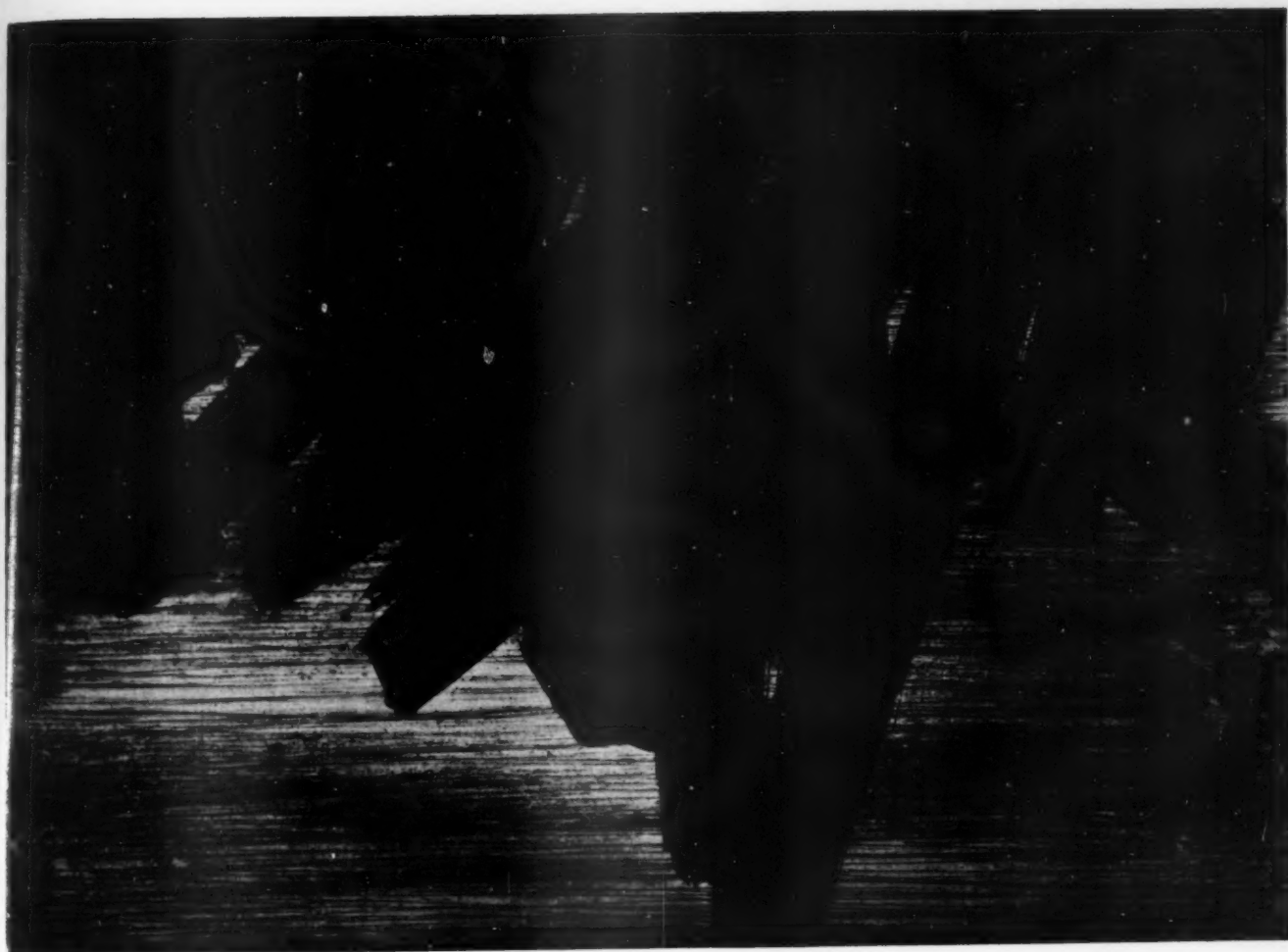
His inclination towards sculpture revealed itself at an early date, but he was not precocious and, much less, a child prodigy. He pursued his studies in art with regularity and patience; in 1944, while in Basle, he brushed against the group then gravitating around Marino, and decided to become a sculptor. Until 1946 he created figures of which the configuration could be roughly defined as expressionist; a small head made that year may well document such a beginning where the simplicity of reducing veristic elements is more highly esteemed than sureness of hand and modeling, and the decision for an expressivity adequately centered on the plastic elements. Subsequently, during the next two years, he carefully and thoroughly studied human and animal skulls and in their bone structure found not only a new argument but, more strongly, an original functionality. By similar application he achieved the construction of an abstract skull, now pure shape enclosed in its curves, and also perforated so that space may pass through its interior. Suddenly, between 1949 and 1951, he somehow returned to the readable body, and this constituted his most uncertain and least positive phase. The shape is as though sucked in, but Moore's influence appears (which is present in a skull of 1948, though occasionally, and in conjunction with other influences of Arp's) and Lipchitz: a vague application of convolutions, baroque gestures which fail to achieve the proper magnetization. The artist had recently turned thirty and his restlessness is still too external, caused by the urge to work, by the lack of a clearly defined intimate center. In 1952 he turns toward a construction of a clear cubistic and, more properly, machinist configuration, as may be seen in his sketch for the monument of the Unknown Political Prisoner. In the following year, however, the human form dies definitively; there remains composition enthusiastic of the theory of cubism, even of synthetic cubism; the best and therefore notable examples are "Motivo macabro", "Torso", "Grande motivo" and "Leda". These are works of which the fate clings to the precision of plastic organisms, to the clear sections that profile the adjacent masses and to that feeling for the monumental that henceforth conquers the sculptor's soul and controls each of his future works.

Somaini, it should be remembered, did not adopt the simple and rigorous structuration of a square cubistic organism: in the manifestations in which it comes to the surface there predominates rather

a dramatic impulse of which the tension does not result in a stormy crisis but binds itself to a rigid rhythm. In this context he escapes the rule of the object and of the space in which it is incorporated, and he derives profit from a certain syntactical functionality in order briefly to summarize a dramatic anguished apprehension. Some encounters in scanning the planes which can originally be found in a state of repose are now transposed into motion, that is, not related but set in operation in the form of a stronger anxiety that agitates them. It is true that neo-plastic practice fairly soon gives precedence to the outbreak of new episodes or, rather, variations: the works that followed, while not oblivious of the lessons learned and, as it were, continuing it, are distinguished by a determined rejection of the ideal exactitude to which adoption of concretely expressive matter (iron conglomerates) is preferred, which is calculated to give rise to a discussion where the situations of expression are more complex in nature, less contemplative, cantilevers to a discovery of modes of expression of which the frequency converges upon all advantages of a greater and more mobile intensity of a linguistic order.

The artist is now in his thirties: the period of experimenting must end; he enters the crisis of maturity which must eliminate all doubt. In the course of 1955, Somaini is drawing: he reflects and draws, observes the skull shapes created seven years previously, and those curves, empty volumes that space rounded, turn into spiral designs in which shadows rest. In 1956 "Canto aperto" is created, followed by "Forza nel nascere", "Conquistata impenetrabilità" (of which the cornice-work may recall Brancusi), "Felicità di essere", "Omaggio a Degand". This is the moment when Somaini discovers an extreme simplicity in the layout of the theme of the spiral and arouses such a direct wave of enthusiasm; apart from a dimension, a rhythm is set up which is at the same time so urging and so regulated that the effect achieves an indubitably poetic positivity. His sculptures stabilize themselves like architectural work, like firm organisms, i.e. organisms that move the progression of planes and empty spaces, or of light and shadow. "L'assoluto è una corrente"—that kind of thick membrane has analogies with certain façades that live because they tacitly accept without, however, explaining—meant some other movement which stimulates, extends from a basis, throws itself upwards, reveals complex spaces, and possesses a highly measured severity so that it need no longer be feared. This still monumental feeling for vertical impetus in the sense that a building may be monumental but not an equestrian statue, is applied in "Proposta per un monumento in ferro" in 1958 in which the upward surge by a stepped pattern of, as it were, pyramidal design no longer renounces a memory of a spiral movement. But the dramatic urgent necessities again appear among the other shapes at this moment, which Somaini has never entirely lost sight of; as the expressionist pressure was not prevalent prior to the cubistic terminology, i.e. as an applied structure, it now presents itself without declamatory provocation, alive with the storm within it. Thus he does not suffer a culture but is confluent with new inventions by exploiting the very emotive determination of which the resonances innervate themselves with difficulty in the extension of three-dimensional structures, the clear sections which bend space again, of which they are the acme. In this work, as in other contemporary works, the execution proper mirrors the estheticism of non-objective art only by chance: indeed, it is here not matter that creates the formal attributes; only an intensified impetuosity of expression which never overflows, however, makes surfaces and profiles less smooth. As is the case in "Sculptura 5814" or "Sculptura 5817", which do not, as might at first blush appear, obey a morphology of wings that define space, but in which shapes stabilize and are the shells in which space resounds and expands. Indeed, the problem for Somaini resides not in creating a sculpture with a closed, roofed-over volumetric shape but in providing planes of various configurations whence space returns like a voice that impinges on a wall and repeats itself in an echo. Characterized in this potential is the particular movement which fills Somaini's work where nothing can be left to chance since the true focusing point must be found whence the echo may return and expand. Nor is it a futile search whether this reflected voice is designed to reach us or whether the object that produces it functions like an instrument.

It would seem to me that Somaini has taken this path; it is now up to him to utilize what fate has given him. At present he has already scored a point in favor of this non-ephemeral and non-culturalistic poetry which we always await to the greater glory of the civilization in which we live.



PIERRE SOULAGES: Composition. 1958. Etching and aquatint in colour. 43 x 58.2 cm.

Giuseppe Marchiori

La III Biennale dell'incisione a Lubiana

Quante sono le tecniche dell'incisione nelle centinaia di stampe esposte alla mostra di Lubiana? Non si tratta soltanto di una curiosità statistica. Alle tecniche tradizionali si sono aggiunte molte tecniche nuove, in funzione stimolante della fantasia, e, sempre, come processi di creazione autonoma, inseriti nella dialettica dell'arte contemporanea.

L'incisione è apparsa, nel corso di una storia già lunga, come un genere aristocratico e intellettuale, rivolto a un pubblico di raffinati intenditori e creatori di una richiesta e di un gusto.

L'acquaforte, per esempio, riflette nella luce nata dai contrasti chiaroscurali una somma di accorgimento sottili, di sfumature gra-



JEAN DUBUFFET: Pulverulence terreuse. 1958. Colour lithograph. 42.5 x 33.2 cm.

duate, espresse con una tecnica ricca d'infinito risorse, dal segno puro alla macchia, dall'intreccio alla morsura, alla stampa.

Col bianco e nero, nella grafica antica e moderna, si raggiungono effetti negati al colore e talora, invece, pittorici. È il complicato procedimento tecnico non è uno schermo alla lettura immediata dell'opera, quando essa conservi la freschezza dell'impulso creativo. Metodo, calcolo, elaborazione diventano strumenti al servizio della poesia.

L'incisione non deve mai chiudersi nel genere illustrativo (come troppo spesso accade), che è determinato da ragioni esterne alla creazione artistica. E non dovrebbe nemmeno servire come 'riproduzione' di pitture più vaste e più impegnative.

La litografia infatti, oggi tanto praticata dagli artisti, con l'aiuto, spesso dominante, di operai, maestri davvero nel loro mestiere, si rivolge a un pubblico di amatori, che dispongono di poco denaro. Non si sa dove incominci e dove termini la collaborazione tra operaio e artista. E il genere appare così sempre più divulgativo, come ben risulta osservando le litografie degli artisti della «Scuola di Parigi», dei francesi e degli svizzeri, che moltiplicano le serie, richieste ormai in ogni parte del mondo.

Il fenomeno della fortuna della litografia è un segno dei tempi. Ma noi preferiamo le litografie più 'segrete', a tirature limitate, e di carattere artisticamente autonomo, come sono quelle, geniali nel segno e nel colore, di Miró. È questo un esempio limite, perché la litografia, per Miró, è, forse, il mezzo più autentico, più naturale di espressione poetica. Ma, a Lubiana, due litografie ci hanno particolarmente colpito: «Mur aux souvenirs» di Jean Dubuffet e «Dans l'obscurité» di Manessier.

In queste stampe c'è la forza di una personalità unica, inconfondibile. Dubuffet rappresenta la libertà sconfinata di fronte all'oggetto e alla stessa meditazione sull'arte. Le metamorfosi informali di Dubuffet sono ormai lontane dal grafito anonimo e più attente al valore del segno, in una tessitura imprevedibile, fatta di violenze e ardimenti, in antitesi coi procedimenti delle tecniche insegnate nelle accademie.

Dubuffet ha scardinato maniere e insegnamenti di origine classica e, col suo spirito anarchico, ha creato le più sconcertanti e straordinarie immagini della modernità.

Manessier, più legato alla tradizione «coloristica» francese, dalle origini del cubismo sintetico, scopre, nella litografia «Dans l'obscurité», un tono azzurro profondo, marino o minerale, che lega il solito tessuto formale a cellule. È un tono puro, con bagliori attenuati di una luce interna, misteriosa, che sembra alludere alla spiritualità contrastata del pittore, alla sua fede discreta, senza slanci passionali.

La scattante energia grafica delle incisioni di Hartung, la violenza ossessiva e la struttura monumentale delle acqueforti di Soulages, le raffinate eleganze delle litografie di Singier, sono altri aspetti del meraviglioso gioco della fantasia coi mezzi di un'arte che brucia immediatamente la formula di mestiere, svelandone la fredda esercitazione meccanica.

Altri esempi di 'valori' inerenti alla pura immagine grafica, nella mostra di Lubiana, e che aggiungono una testimonianza sicura di consapevolezza e di serietà in una ricerca rivolta a una estrema chiarezza espressiva, sono le opere di Adam e di Music, di Grieshaber e di Lundberg, di Kano Mitsuo e di Mihelic, di Spacal e di Stasik. (Music è mutato: distrugge il dato realistico in una composizione di atmosfera, che contiene elementi formali disgregati, travolti, quasi, in un ritmo senza riferimenti con le antiche raffinatezze decorative.)

Adam è il più ispirato artifice dell'incisione moderna. (Anche Soulages è uno straordinario inventore di forme nuove.)

La tecnica del bulino ricorda il mestiere dell'artigiano onesto, preciso, attento. Adam fa di ogni lastra un labirinto esatto, nel quale è possibile riconoscere la mano ferma che guida la punta aguzza e scava i solchi senza rinunciare mai al rigore risoluto del segno. In quest'ordine grafico meditato e severo, si delinea la estrema libertà della fantasia. Potrebbe essere la definizione dell'arte di Adam, soprattutto nel periodo iniziato con l'interpretazione di «Chimères» di Gérard de Nerval.

Costellazioni magiche, apparizioni notturne, tracce di celesti tragitti sono gli equivalenti espressivi di una scrittura impostata sui viluppi di linee, sulle combinazioni di linee, che costituiscono il tessuto architettonico di una serie d'immagini, composte d'incastri di piani geometrici e di segni, inscritte in forme d'ispirazione minerale.

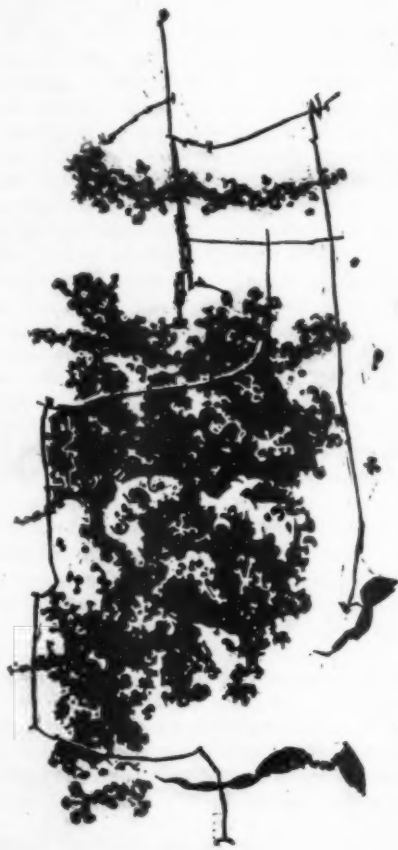
Adam nega, con la efficacia del suo 'mestiere' creativo, la tecnica fine a se stesso. (Quella tecnica rimasta esterna e scoperta nelle abilissime incisioni di Konow.)

E Spacal, nella silografia, raggiunge risultati finalmente originali, diversi da quelli dipendenti da una errata concezione stilistica, suggerita dai legni quattrocenteschi? Spacal, nella «Cattedrale bizantina» (1959), ha trovato l'accento giusto nella trasfigurazione fantastica del dato visivo. E ne ha dato una immagine composta su uno schema di cultura «moderna».

È indubbio che alla scuola di Hayter o a quella di Friedlaender s'imparano i 'segreti' delle tecniche più aggiornate; che i maestri divulgano un 'gusto' incisivo al di là di ogni tradizione e di ogni confine.

Ma esistono anche 'scuole' nazionali, spesso a sfondo popolare, con caratteri tipici, che si evolvono nel tempo, senza perdere tuttavia il segno delle origini. Polacchi, jugoslavi e giapponesi possono rappresentare, al di là del gusto internazionale, contesti di continuità storica, assunta, oggi, in un significato moderno, con quella ricchezza di elementi favolosi o mitici, nati dalla linfa inesauribile della fantasia popolare. Rispettivamente Piotrowicz, Mihelic e Mitsuo possono dirsi gli interpreti più suggestivi di queste correnti meno note e misteriose dell'arte incisoria.

La Biennale di Lubiana ha il grande merito di avvicinare e di far conoscere, in un piano mondiale, tutte le più singolari espressioni dell'arte incisoria, e il suo prestigio, dopo questa terza prova, si è ormai definitivamente consolidato.



ALBERT KIENAST: La Chasse du Matin. 1959. Lino-cum-cut in colour. 71 x 33.5 cm.

Friedrich Bayl

Hans Baldung Grien in der Kunsthalle Karlsruhe

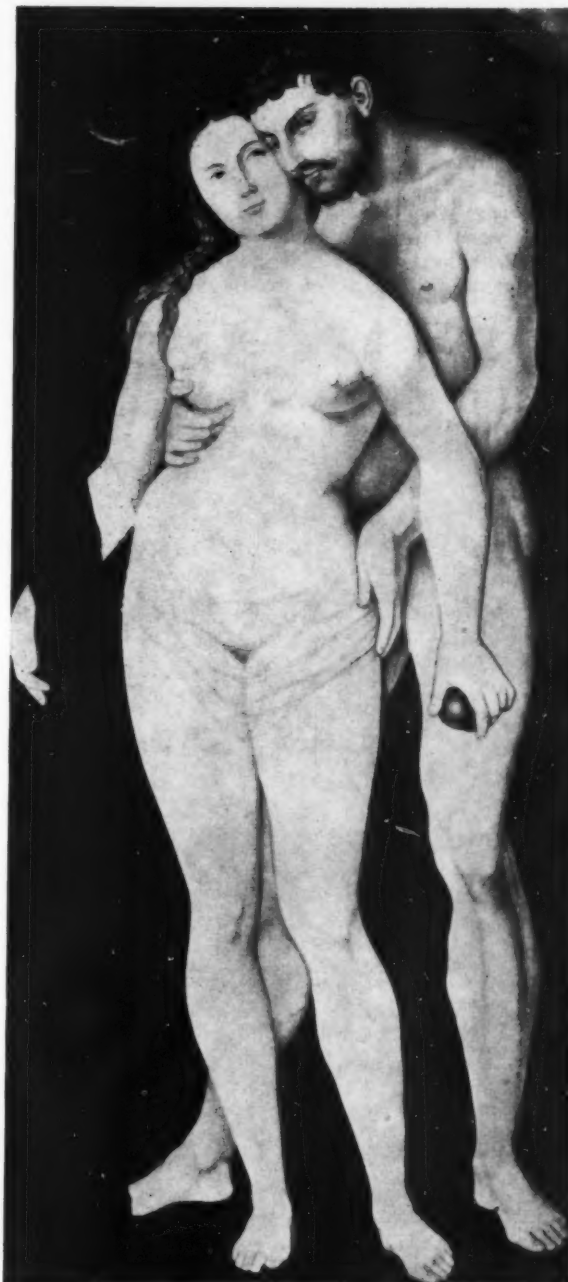
Das nach links gewandte Dreiviertelprofil eines jungen, selbstbewussten Mannes, zwischen karminrotem Barett und leuchtend-gelbem Schulterstück, ziert die Plakate und Kataloge. Es ist das Selbstbildnis Hans Baldungs, zu dessen vierhundertstem Todestag die Kunsthalle Karlsruhe eine grosse Gedächtnisausstellung ausgerichtet hat.

Der Maler starb 1545. 1945 hatte keine Möglichkeit bestanden, die Veranstaltung würdig und vor allem mit dem ganzen Gewicht der wissenschaftlichen Apparatur vorzubereiten. Hans Baldung, der Maler zwischen den Epochen, der ein sehr grosses Werk, aber kaum Zeugnisse seines Lebens hinterlassen hat, reizte schon immer die ikonographische und exegetische Akribie der Kunsthistoriker. (Bis 1916 sind nicht weniger als 300 Publikationen über ihn erschienen.) So war es nur selbstverständlich, dass eine ganze Gruppe von Fachleuten an die Arbeit ging, um die Werke zu sammeln, Zuschreibungen zu klären, zu datieren, um die Literatur heranzuziehen, zu ordnen, zu vergleichen und zu beurteilen — minutiöse Aufgabe beflissener Wissenschaftler, die sich in einem Katalog niederschlug, der Nachschlagewerk über das Gesicherte und Anregung zur Diskussion über das Ungesicherte ist und zugleich catalogue raisonné des graphischen Werkes. In ebendemselben wissenschaftlichen Sinn ist die Ausstellung organisiert: sie geht streng chronologisch vor, mischt Bilder, Zeichnungen und Graphik — Wichtiges und Unwichtiges —, so dass jederzeit die vielfältige Tätigkeit des Künstlers deutlich wird an fast je 100 Bildern und Zeichnungen, an zahlreichen Kupferstichen und Holzschnitten, Einblattdrucken und Buchgraphik — Baldung hat 52 Bücher illustriert —, an Glasrissen und Glasfenstern, Münzen und liturgischen Gewändern (ungerechnet die vielen Kopien und Arbeiten von Schülern und Nachfolgern aus dem oberrheinischen Kulturkreis). Eine ausserordentliche Fülle, eine fast unübersehbare Produktion, deren Bestand in Wirklichkeit noch grösser gewesen sein muss, da zweifellos beim Strassburger Bildersturm und bei späteren Katastrophen viel zerstört wurde und verlorengegangen ist.

Das Selbstbildnis, das der Ausstellung als Emblem dient, befindet sich im Mittelbild des Sebastianaltars, den der Zweiundzwanzigjährige malte. In einer Landschaft mittelalterlicher Weite, mit liebevoller Genauigkeit geschildert, erleidet der Heilige das Martyrium. Erleidet? Die Farben der Figuren brennen wohl rot, gelb und grün in mystischer Pracht, aber die Peiniger posieren mit leeren Gesten. Die Ausfallstellung der Beine, die gewinkelten Arme, die zueinander angeordneten Köpfe sind nur Diagonalen einer unbeholfenen Komposition. Ihre Pfeile schlagen eine mühsame Brücke hinüber zur anderen Hälfte des Bildes, zum Heiligen, der in einer unglaublich eleganten Tänzerstellung die Leiden erwartet. Ihm als Folie dient der prunkvoll grüne Mantel des Malers — er trug ihm den Uebernahmen Grien ein. In den Mittelpunkt des ganzen Geschehens gerückt, blickt der Künstler über das heilige Ereignis, das fast zur Staffage geworden ist, hinweg auf den Betrachter, ein kritischer, über seine mittelalterliche Umwelt erhabener, selbstsicherer Renaissance-mensch. Als diene ihm die Schilderung der heiligen Legende nur dazu, seine Zweifel und sich durch seine Zweifel zu behaupten.

(Oben) HANS BALDUNG GRIEN: Selbstbildnis des Künstlers. Ausschnitt aus der Kreuzigung im Münster Freiburg im Breisgau.

Adam und Eva. 1526—1538 (?). Tannenholz. 144,5 × 64,5 cm. (Sammlung Thyssen, Schloss Rohoncz, Lugano-Castagnola.)



Das ist Hans Baldung Grien: 1584 oder 85 in Schwäbisch Gmünd geboren, Sohn einer gelehrten Familie, in Nürnberg Schüler Dürers, später dessen Freund, in Freiburg und im humanistischen Strassburg tätig, wo er im Alter den Bildersturm erlebt und zum Protestantismus übertritt. In seinem Leben überlagern und kreuzen sich Einflüsse: das Altdeutsche, Renaissance und Manierismus, Christliches, Humanistisches und Heidnisches, Skeptizismus, Glaube und Verzweiflung. Ein Mensch, der zwischen den Zeiten lebt, durch den die Strömungen hindurchgehen, ohne dass sie ihn mitreißen, der zu kühl ist, zu beobachtend und zu kritisch, um sich ganz einer Idee hingeben zu können, ein Intellektueller, der zu erkennen trachtet und den trotz seiner Erfolge und seines Ruhmes die Angst verzehrt, ein Künstler, dessen Werk vom Zwiespalt einer Umbruchperiode gekennzeichnet ist. Die religiösen Bilder, die er für Kirchen und nach dem Sturm für Freunde malt, wirken fast alle gezwungen. Die Farben sind gleichgültig, die Kompositionen steif, hart und unlustig konstruiert — nie hat sie Leid oder Leidenschaft geprägt: sie spiegeln Entfremdung vom Thema, religiöse Indifferenz. Der hl. Sebastian empfängt stutzerhaft tänzelnd die Pfeile, der hl. Johannes auf Patmos ist ein Schönling, die Kreuzigung Theaterapotheose. Auf den Holzschnitten ist der hl. Martin ein biederer Landmann, die Beweinung ein perspektivisches Kunststück. Aber dann gibt es dazwischen Porträts von einer erschreckenden Eindringlichkeit. Viele sind (der Zeit entsprechend) im Dreiviertelprofil gesehen. Baldung hat es verstanden, über die Konvention hinaus den Augen eine seltsam faszinierende Stellung zu geben, sie zum bewegenden Zentrum des Bildes zu machen. Fragend und misstrauisch blicken sie in den Betrachter oder ins Unendliche. Der Blick der Zeit, Blick des Malers? Er identifiziert sich nicht mit seinem Gegenüber, dazu ist er ein zu kritischer Beobachter, nüchterner Psychologe. Kühl distanziert schreibt er das Sichtbare nieder und läßt aus den Falten und Winkeln des Gesichts das Wesen seines Objekts und die eigene Abschätzung sprechen. Jetzt gehen auch die Farben mit der Darstellung zusammen, und Vordergrund und Hintergrund verbinden sich ohne Bruch. Dieser ist neutrale Fläche oder gebrochene Raumperspektive vor architektonischen Versatzstücken, nicht mehr die utopische, aus Gesehenem, Erdachtem und aus Vorlagen zusammengesetzte Landschaft der Heiligenbilder. Hans Baldung ist im Grunde seiner Seele Realist und dort grossartig, wo er es frei und ungehemmt sein darf. Deshalb verführen seine Porträts, bezaubert er immer, wenn er direkt aus dem Leben nimmt, wenn er zeichnet, wilde Pferde in Holz schneidet.



Der behexte Stallknecht. 1544. Holzschnitt. 342 x 200 mm. (Staatl. Kunsthalle, Karlsruhe.)

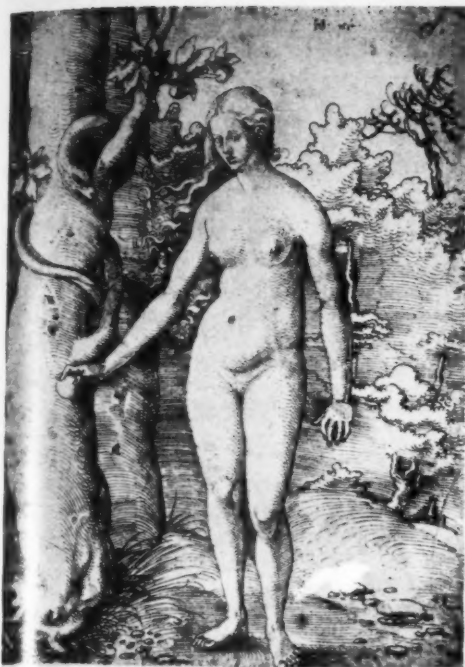


Aristoteles und Phyllis. 1513. Holzschnitt. 333 x 238 mm. (Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlin.)

Er hat eine prächtige italienische Truhe mit all ihren kostbaren Beschlägen, mit ihrem Vorhängeschloss bis ins Detail gemalt — ein Möbelstück, wie es in manchem reichen Strassburger Haus zur Aufbewahrung exotischer Schätze oder hausfraulichen Linnens gedient haben mag. Sie ist, unter einen düsteren, schweren Gewitterhimmel gestellt, den schwellige Lichtschwaden drohend erhellen, und auf wilde Wasserwogen gesetzt, zur Arche der Sintflut geworden. In den Wellen kämpfen verzweifelt Menschen und Tiere in konvulsivischer Angst um ihr Leben. Die einzelnen Gruppen und Figuren sind (wie üblich) in der Werkstatt nach Modellen entworfen — so bewegend manches auch ist, man spürt am Ganzen, an der Komposition, die widersprüchlich in ihren Elementen, ihrem Aufbau, ihren inneren und äusseren Perspektiven ist, dass nicht das Feuer der Ueberzeugung, sondern berechnender Wille Triebkraft des Bildes ist. Baldung ist kein Maler der schöpferischen Phantasie, er klammert sich an die Wirklichkeit, wie die Untergehenden an die Beschläge der Renaissance. Wo dieser Wirklichkeit Symbolik abgerungen oder zugefügt werden muss, ist der



Das Martyrium des heiligen Sebastian. 1505. Holzschnitt. 231 x 161 mm. (Rijksmuseum, Prentenkabinett, Amsterdam.)



Eva unter dem Baum
des Paradieses.
1510. Feder.
290 x 211 mm.
(Kunsthalle,
Hamburg.)

Bruch im Bild nur schwer zu vermeiden. Realistische Neigung und skeptizistische Welthaltung des Intellektuellen liegen im Kampf mit dem Irrationalen der Zeit.

Die frühe Zeichnung eines toten Christus dient in den letzten Lebensjahren als Vorbild für Pyramus, den eine unbewegt teilnahmslose Thisbe zu beweinen vorgibt. Als sich der protestantische Baudeung klassischen Motiven zuwendet, den Opfertod des Marcus Curtius, die Heldentat des Mucius Scaevola, Herkules und Antaeus malt — wie fahl und farblos ist das gemacht, ohne Geschick und Schwung. Baudeung glaubt nicht an die klassischen, die weltlichen Tugenden, die er anekdotisch darstellen will, er glaubt an überhaupt keine Tugend. Die allegorischen Frauengestalten — Musik und Wissenschaft oder Vita activa und Vita contemplativa, die Gelehrten sind sich darüber nicht einig —, Akte vor dunklem Hintergrund in klassischer Haltung, symbolisieren nichts anderes als ihre Fleischigkeit, wie das auch Judith tut ohne Besessenheit in theatralischer Pose. Und Adam, der seine Eva lüstern umfasst, ist ein dekadenter Geck (der fatal ans fin de siècle erinnert), der den

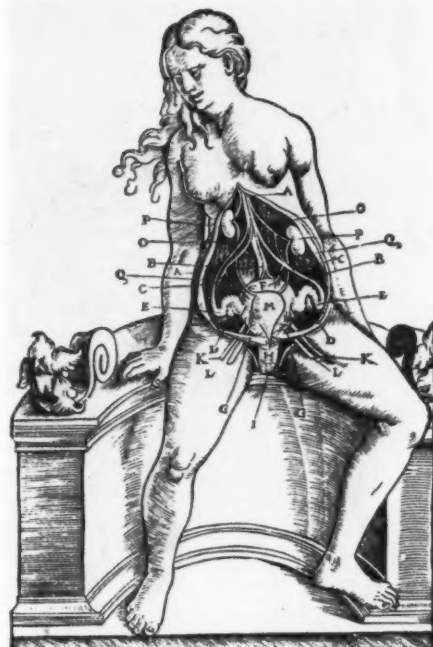


Nackte
Kugelläuferin.
1514-15.
Feder, laviert und
weiss gehöht.
270 x 195 mm.
(Staatl. Graphische
Sammlung Albertina,
Wien.)

Zuschauern im Parkett verständnisinnig zublinzelt — der Sündenfall gleichsam als frivoles Singspiel.

Aber mit einem lasziven Bild ist das nicht abzutun. Der Dämon sitzt tief im Fleisch des lebensfrohen, sinnlichen Realisten, er ist Himmel und Hölle. Mag der Maler sich auch weismachen, dass Sinnenlust käuflich ist (in den Bildern des «Ungleiches Liebespaares»), noch der Alte giert nach ihr. Sind die Weiber auch Hexen, die mit dem Teufel im Bunde stehen, sie sind teuflisch schön — die mit Recht so berühmten und von der Wissenschaft immer wieder paraphraisierten Hexen-Zeichnungen wurden sittigerweise aus dem reich-bebilderten Katalog ausgeschlossen —, die alten brauen verführerische Tränke. Und auch die Madonna ist schön. Aber die Schönheit ist ein Memento mori.

Von früh an verfolgt den Maler in bleichen, fahlen Tönen das Bild vom Mädchen, nach dem der Tod greift. Oder ist es das lockende Fleisch, das den tötet, der es berührt? Schönheit und Tod, Jugend und Pest, Genuss und Ernüchterung — Vergänglichkeit nicht nur des Genusses, sie hat er erlebt und sie hat noch den Triumph der Zweifel verbittert. In seinem vorletzten Lebensjahr malt er die «Sieben Lebensalter des Weibes», als wolle er sich von der Hinfälligkeit aller Schönheit und allen Lebens überzeugen. Verhüllt er



Eingeweidesitus
einer sitzenden Frau.
Buchholzschnitt von
Walter Hermann Ryff:
Omnium humani
corporis partium
descriptio seu ut
vocant anatomia.
Strassburg,
Balthasar Beck, 1541.
(Basel, Kupferstich-
kabinett.)

auch Kind und Matrone, sind die nackten Leiber in typisch manieristischer Weise zu einer kühlen Erotik stilisiert, ihre Sinnlichkeit wirkt nur um so raffinierter und verführerischer. Den Skeptiker überwindet die Sinnenlust. Sie in ihrer natürlichen Freiheit und kreatürlichen Reinheit, sündenlos enthemmt, hat er zehn Jahre zuvor in den drei Holzschnitten von den Wildpferden verherrlicht, die «Liebesleidenschaft und Liebesbitternis der Kreatur» (C. Koch). Auf dem Blatt «Hengst und rossige Stute inmitten einer Gruppe von Wildpferden im Walde» lugt der Maler hinter einem Baum hervor, ein neidvoller Beobachter.

Hans Baldung Grien bestrickt mit seinem Werk und langweilt, überzeugt und verärgert, lässt gleichgültig und interessiert. Ein zerrissener Mensch in zerrissener Zeit. Auch unsere Zeit ist zerrissen, und mancher Intellektuelle, wie Baldung einer war, mag heutigentags analysierend seltsame Parallelen und Mahnungen finden. Aber ein populärer Maler ist er nicht mehr. Seinem Werk fehlt die Innigkeit Altdorfers, die grossartige Pathetik Dürers, das Mundane und Mondäne Holbeins, seiner Zeitgenossen. Und es fehlt ihm die hinreissende Glaubens- und Ueberzeugungskraft Grünewalds, der gleichzeitig und nicht weit entfernt malte. Grünewalds Kreuzigung hängt im gleichen Museum. Vor ihr wird alle Zeit und alle Relativität der Zeit hinfällig.

Minneapolis: European Painting and Sculpture Today

On this and the next four pages we present a selection of paintings and sculptures by 18 of the 35 artists represented in the current exhibition at the Minneapolis Institute of Arts. The exhibition was assembled in Europe this spring by Sam Hunter, Chief Curator and Acting Director of the Minneapolis Institute, and will visit a number of other institutions in the United States and Canada during the coming year. Besides the artists whose works we reproduce, Mr. Hunter also invited Asger Jorn of Denmark, Peter Lanyon of England, Horia Damian, Jacques Delahaye and César of Paris; Emil Schumacher, Hans Platscheck, Emil Cimiotti and Otto Hajek of

Germany; Vedova, Consagra, Matthia Moreni of Italy; Joseph Corneille of the Netherlands; Saura, Canogar, Millares and Chillida of Spain.

For this important exhibition a large and profusely illustrated catalogue has been prepared (University of Minnesota Press), containing an Introduction by Sam Hunter, and contributions by Lawrence Alloway, Umbro Apollonio, Juan-Eduardo Cirlot, James Fitzsimmons and Friedrich Bayl, together with biographical data and photographs of the exhibitors.

The exhibition schedule follows:

Los Angeles: The County Museum: November 11—December 20, 1959

San Francisco: The Museum of Art: January 6—February 9, 1960

Raleigh: The North Carolina Museum of Art: February 26—April 3, 1960

Ottawa: The National Gallery of Canada: April 20—May 24, 1960

New York City: French & Company, Inc.: June 7—August 13, 1960

Baltimore: The Museum of Art: September 18—October 16, 1960

GIO POMODORO (Italian): Growing. 1957. Black lead sculpture, height 37 inches. (Collection the Carnegie Institute, Pittsburgh, gift of Howard Heinz Endowment.)



(Above)
Oil on canvas

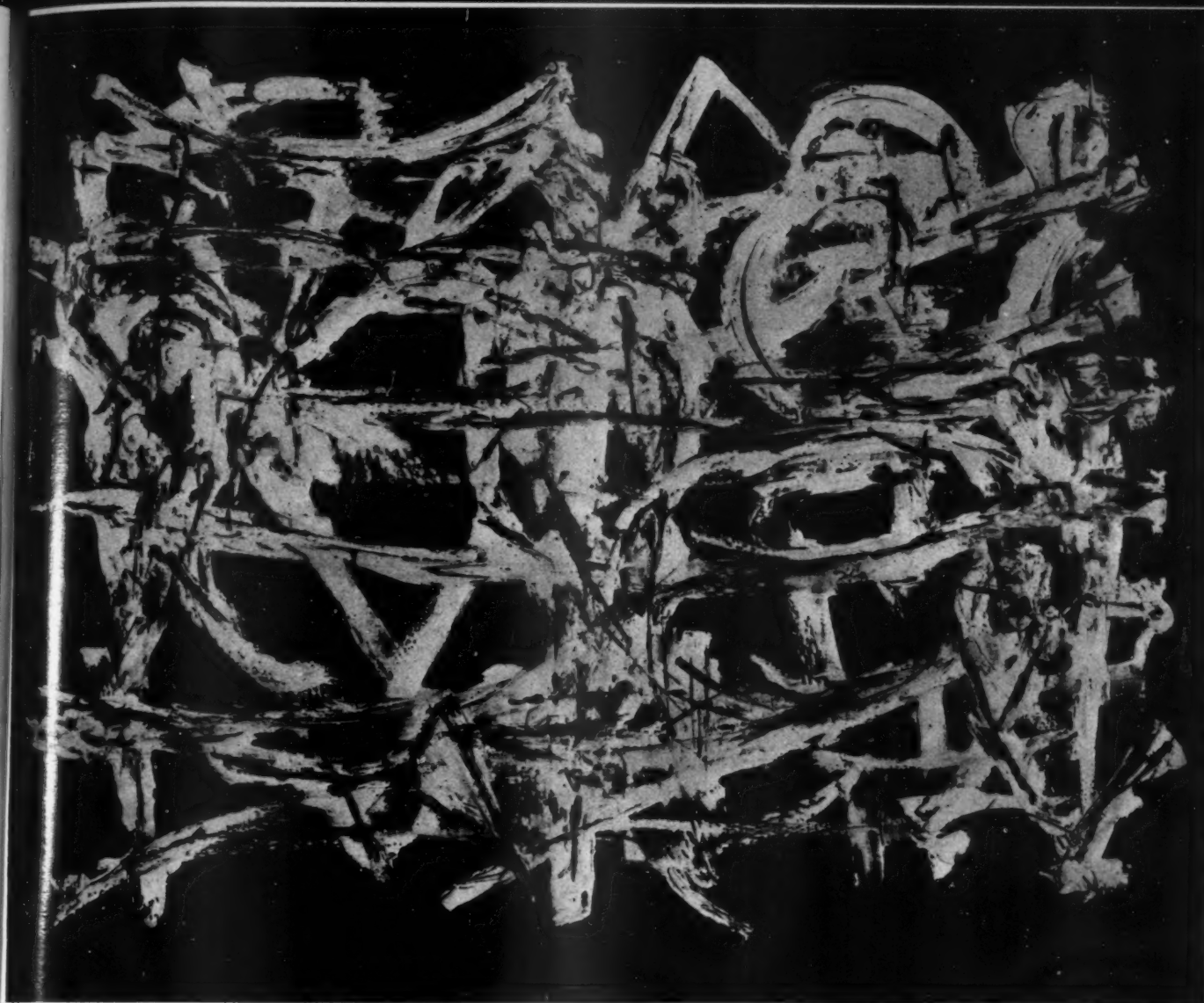
(Right) F
inches. (

(Below)
Claude B

day

Joseph
Chillida

ustrated
Press),
ions by
James
al d'ita

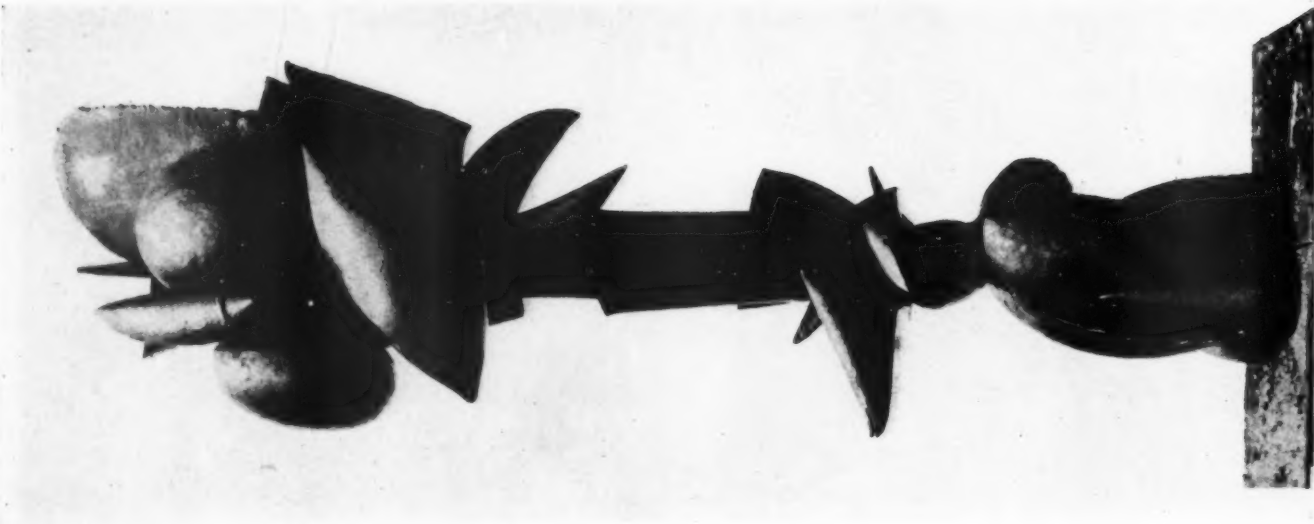


(Above) VERA HALLER (Swiss, Hungarian origin): *Relations Intérieures*. 1958. Oil on canvas. 160 x 130 cm.

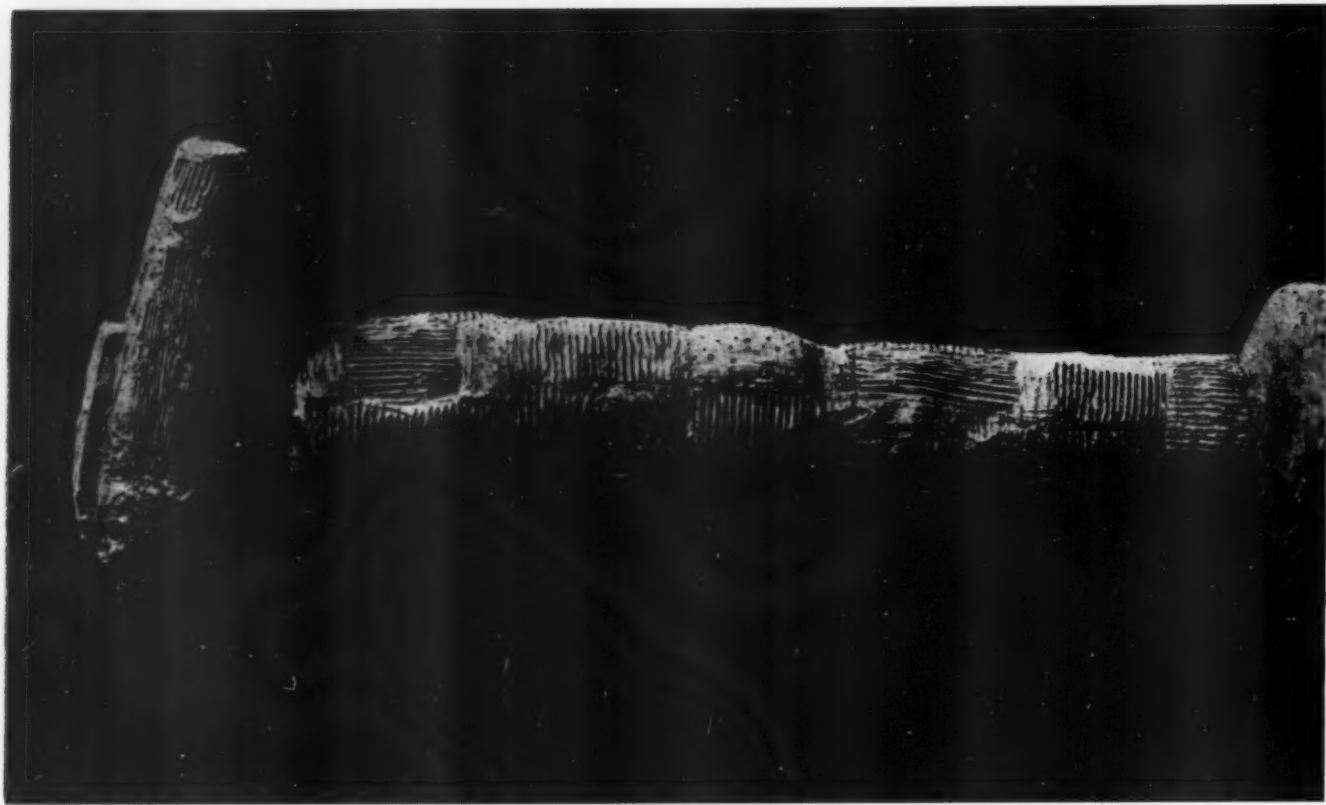
(Right) FRANCO ASSETTO (Italian): *Bianco IX*. 1958. Oil on canvas. 37 x 25 1/2 inches. (Collection Galerie Stadler, Paris.)

(Below) MARFAING (French): *Painting*. 1958. Oil on canvas. 100 M. (Galerie Claude Bernard, Paris.)

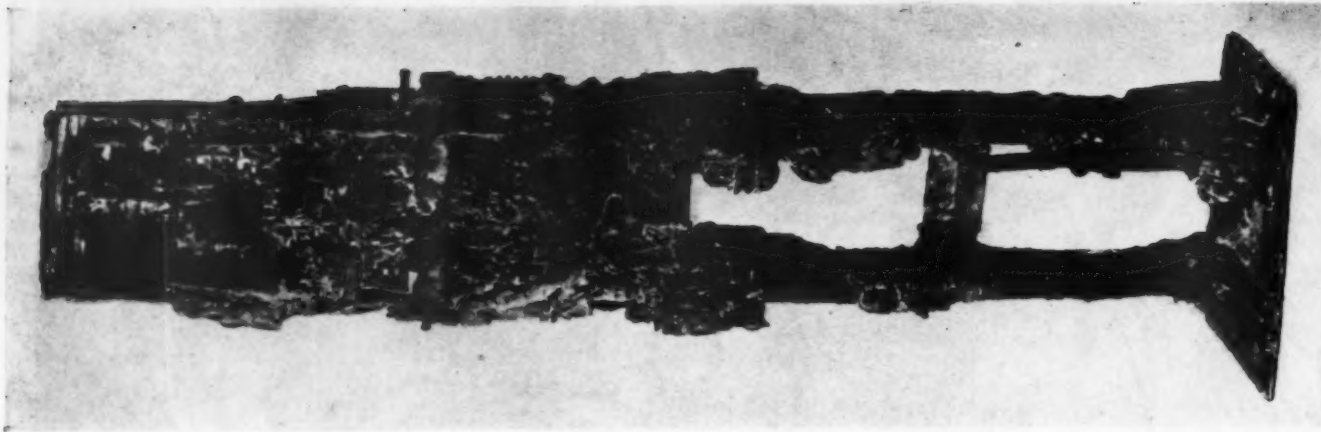




ROBERT MÜLLER (Swiss): Aronstab. 1958. Iron sculpture, height 65 inches. (Collection Albert Loeb, Paris.)



WILLIAM TURNBULL (English): Totem, Sun-Gazer. 1956. Bronze sculpture, height 60 inches.



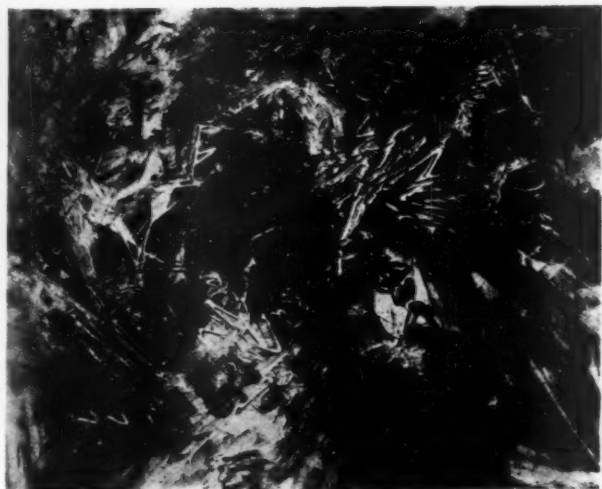
ELIASON, PAUL (1971) (English): Box-Headed Figure. 1957. Bronze sculpture, height 49 1/2 inches. (Collection Betty Parsons Gallery, New York.)



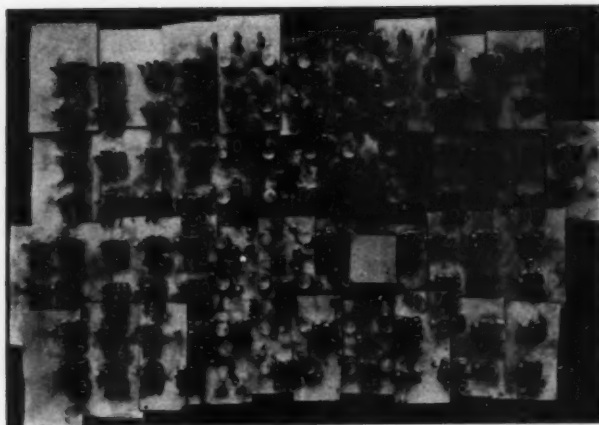
JEAN DEGOTTEX (French): Pourquoi. 1956. Oil on canvas. 230 x 135 cm. (Collection Galerie Internationale d'Art Contemporain, Paris.)



EMILIO SCANAVINO (Italian): Intuizione della Realtà. 1959. Oil on canvas. 28 3/4 x 36 inches. (Collection Galleria del Naviglio, Milan.)



FRED THIELER (German): U-One 1959. Oil on canvas. 32 x 39 1/2 inches.



ZOLTAN KEMENY (Swiss, Hungarian origin): Couleur sans pesanteur. 1959. Brass relief. 90 x 130 cm.



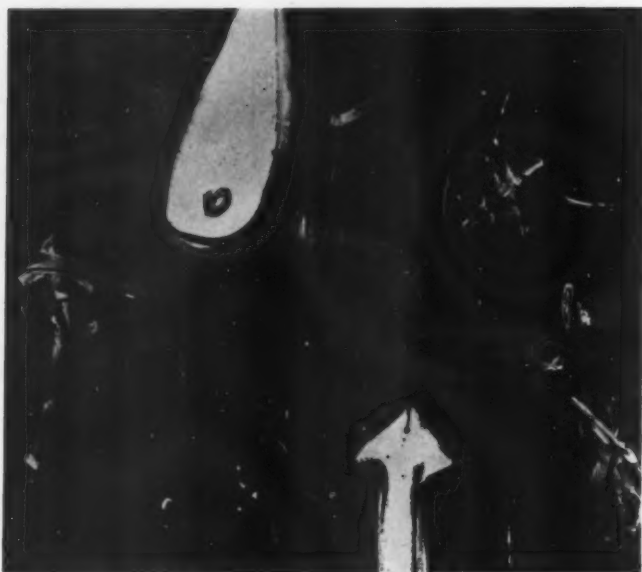
JAROSLAV SERPAN (Czech, Russian origin): Oskojolohiksicha. 1955-58. Oil on canvas. 58 x 51 inches. (Collection Sam. Kootz Gallery, New York.)



ROEL d'HAESE (Belgian): Come Prima. 1958. Bronze cire perdue sculpture. Height 70 cm. (Collection Galerie Claude Bernard, Paris.)



PIERRE ALECHINSKY (Belgian): *Nuit blanche*. 1958. Oil on canvas. 45 x 64 inches. (Collection Galerie de France, Paris.)



ALAN DAVIE (English): *Study for «Priest of the Red Temple» No. 1*. 1956. Oil on masonite. 39 x 45 inches. (Collection Stanley J. Seeger, Jr., Frenchtown, New Jersey.)



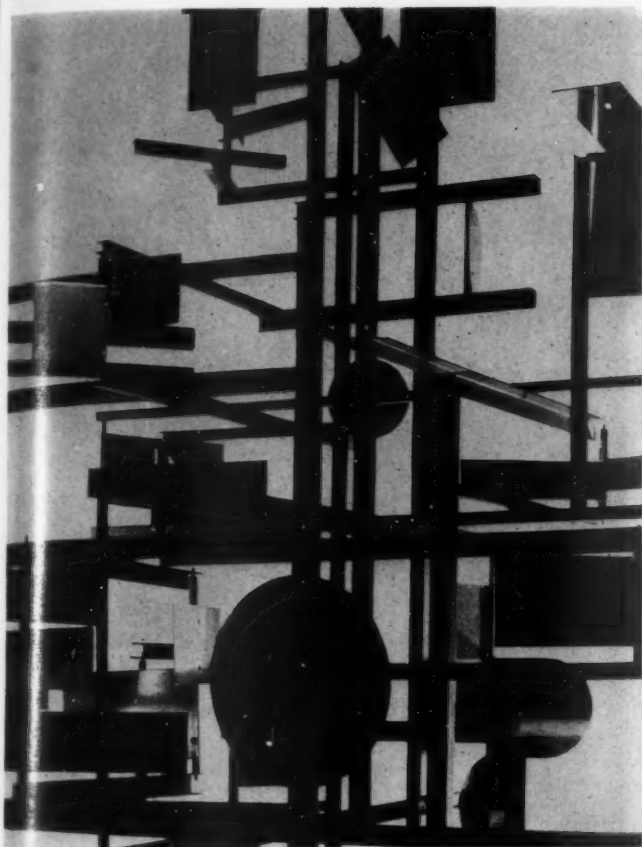
ANTONIO TAPIES (Spanish): *Grey with Five Perforations*. 1958. Mixed medium. 79 x 69 inches. (Collection Martha Jackson Gallery, New York.)



ROGER HILTON (English): *A Strange Route*. 1959. Oil on canvas. 54 x 30 inches. (Collection Waddington Galleries, London.)



WINFRED GAUL (German): *March 2, 1959*. Oil on canvas. 55 x 39 1/2 inches. (Collection Galerie Z2, Düsseldorf.)



SCHÖFFER: Spatiodynamique. 1955. Steel. 165 x 170 cm.

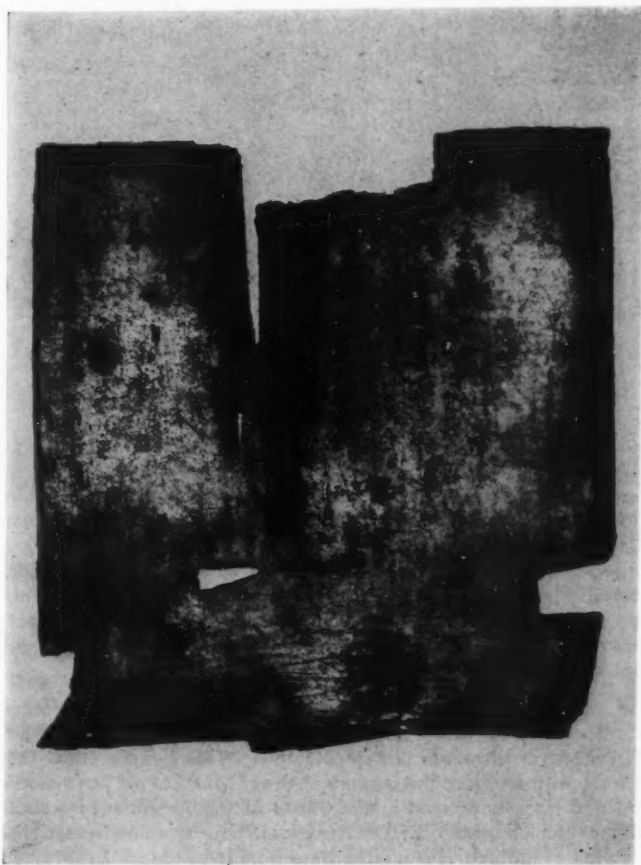
choice of Kirchner, Koenig, Marcks, Mettel, Scharff, Seitz, and Stadler, all of whom go in for a kind of robotised humanism, in which anatomy is simplified and compressed into hard, rounded, glossy volumes of consistent banality. The organisers of the show sampled, wherever possible, artists in time, including their earlier as well as their new work (though exigencies of installation sometimes betrayed this intention). In the case of Marini, however, it revealed with piercing clarity the development from early to recent horsemen as the death of an image. The first horsemen, somewhat hieratic in pose but with the bronze worked to give the illusion of an almost yielding surface, were humanistic statements, charged with pathos. The later horsemen are all trick riders, who can ride a horse backwards, or make it kneel down, while thousands cheer. Fazzini's 'Sibyl' (1948) anticipates the flippant and hollow mannerism of later Marini; of the Italian humanists only Manzù keeps the integrity of his position intact with his shrewd and delicate work, resisting stunts and get-outs. Two artists were represented by groups of work installed scenically, Picasso and Moore. Picasso's 'Bathers', flat bronzes cast from wooden junk, stood in a pool, a crisp, witty, relaxed work satirising, by similarities of size and grouping, the spectators' groupings. (This seems to be Picasso's best work in any medium for years, free of the cubist clichés which dog his hand.) A number of separately conceived but stylistically homogeneous Moores were grouped in a central pavilion, open to the sky. These golden figures, big bodied, small headed, caught in clumsy poses on steps, benches, and pedestals appeared operatic, the seriousness of the aspiration and the awkwardness of its agents being distinctly Wagnerian. It was a pity that the organisers of the show considering the large scale on which they worked (the Moore opera had a cast of six) did not install environmentally conceived sculpture or, more feasibly, represent projects, since these have played a seminal role in sculpture since 1945. Playgrounds by Noguchi, walls by Paolozzi, the growing bureaux of Louise Nevelson, for example, were badly missed. (Noguchi, incidentally, was underrepresented: as that rarity a sculptor with an original imagination as well as an off-beat form-sense, he deserved better coverage than three average small pieces.)

The siting of the sculpture at the Orangerie was done handsomely and wittily. The tall ruined arcade and central pavilion, contrasted

with lower criss-crossing white-painted walls, some of them transparently roofed, was an excellent system. Closed on one side by the Orangerie wall, the site was open on the other side to a flat park with radiating vistas. Baroque garden sculpture in the distance, and above on the central pavilion, commented on the perfunctory nature of present-day attempts at a humanist canon.

The third section of Documenta, the graphic work, was collected in the Bellevue-Schloss. This survey stressed rather too much School of Paris luxury graphics and neglected to give an adequate coverage to the scribbly 'popular' lithographic style of the CoBrA group, which was intended as an extension of the Cheret-Toulouse-Lautrec vernacular in its simplicity and vigour. Jorn's early etchings and woodcuts were missing and so was Pollock's black lithography. After all the lush Braque, Chagall, Léger, Miró, and Picasso jobs, why was not Le Corbusier's 'Poème de l'angle droit' shown fully assembled, like a giant heraldic tree? It would have provided a centre for a display which broke down consistently into separate showcases.

Documenta II gave prominence to those artists who have died in the period. The Pollock and Wols were the best of these groupings of work, though the American organiser went back to 1943 for some reason and, though dates are uncertain, some of the Wols drawings looked earlier also. Despite this quibble these were two of the best parts of a rich exhibition. Pollock's continuous line with which he expressed a sense of form as something episodic and recurring, and Wols' tender traps for seeds and cities, hills and holes, had that obstinacy and certainty which, behind all style changes, convinces one of an artist's power. Probably Documenta's organisers, when they decided not to work on a real style analysis of the last fifteen years, should have made a shorter list of names, of artists who, in a consensus of opinion, have this kind of clenched drive, whatever their style. As it is, there are too many artists at Kassel, 'informel' and formal, who would look alright in their place in a clearly defined tendency but who suffer when bobbing freely. However, surrounded by the works collected with so much energy and so much labour at Kassel the visitor is bound to feel the gratitude I did. He will be aware not only of the presence of a great deal of good and interesting art but of the pressure and the crises of European culture since 1945, and feel forced by this mountain of men's works to find his place within it, as I have tried to do.



SOULAGES: Colour aquatint. 1957. 40 x 36 cm. (Lacourrière and Berggruen, Paris.)



Die Freude. 1920. 270 x 129 cm.

The remarkable retrospective exhibition presented early this summer by Dr. Franz Meyer at the Bern Kunsthalle, and later shown at the Kunsthhaus in Chur, included many representational works (flowers, interiors-with-figures, portraits), such as made Augusto Giacometti a popular and successful painter. It also included a large number of the non-representational compositions which Giacometti made throughout his life, which were generally ignored, and which today clearly establish him as the first "lyrical abstract" painter, whose art anticipates by a quarter century and more much that has been acclaimed since 1945.

The earliest abstract paintings in the show—small quilt-like compositions without reference to the visible world—date from 1899! As Dr. Meyer observes in the catalogue, "Few people know that already at the turn of the century abstract works of art were made. The non-representational compositions of the Jugendstil members of the Munich group, of Obrist, Endell and Schmithals, and the pictures of the Balt Tschurlianis, date from long before Kandinsky's famous 'first abstract watercolour' of 1910". These earliest abstract

Augusto Giacometti (1877-1947):

first "informel" and "lyrical abstract" painter

- 1877 Born in Stampa, Switzerland. Attended school in Stampa, Chur and Zürich.
- 1894 Student at Kunstgewerbeschule, Zürich. Influenced by English, German and French Jugendstil, and by Schopenhauer—a life-long influence.
- 1897 Visited Paris. Studied briefly at the école des Arts Décoratifs, then with Eugène Grasset. Impressed by Italian Trecento and Quattrocento painting, by Puvis de Chavannes, Fra Angelico, and by the life and work of Ruskin.
- 1902 Settled in Florence where he remained till 1915.
- 1907 Instructor in life drawing and painting in a private art school in Florence.
- 1910-13 Exhibitions in Vienna (Galerie Mielke), Zürich (Neupert), Basel (Kunsthalle) and Chur (Rhätisches Volkshaus).
- 1915 Moved to Zürich where he remained the rest of his life.
- 1917 Friendly with the dadaists.
- 1917-28 Exhibitions in Zürich (Kunsthhaus and Galerie Wolfsberg), Chur (Villa Planta), Bern (Kunsthalle), Berlin (Galerie Hartberg).
- 1928 Trip to London. Greatly impressed by Turner.
- 1930 Exhibition at the Lucerne Kunsthhaus and at Bernheim-jeune, Paris.
- 1931-32 Trips to North Africa.
- 1933-44 Museum exhibitions in Zürich, Basel, Bern.
- 1947 Died.



Gestaltung II. 1918. 66 x 66 cm. (Private Collection, Chur.)

ainter

nd Zürich.

German
ence.

then with
into paint-
and /ork

Florie 1908.

st (Kunst-)

ur (Villa

ria.



GIACOMETTI: *Phantasie über eine Kartoffelblüte*. 1917. 132 x 135 cm. (Collection Kunsthaus, Chur.)

compositions of Giacometti betray the influence of Jugendstil in their linear characteristics—the wiry line used to enclose the patches of colour. But Giacometti, a born colourist, quickly discarded Jugendstil conventions and, to quote Dr. Meyer again, the difference between his early abstract compositions and those of his Munich contemporaries is that in his work “abstract order is determined not by line but through colour.” And through all of Giacometti’s later work, such as the great canvases of 1912–1920, organization by colour is both “the foundation and the point of departure.”

To our eyes what is especially notable about the use of colour in these expansive, “all-over” paintings—glowing colour, thinly but sensuously applied—is that, as with many of the new artists, from Rothko and Still to Bryen and Sam Francis, colour alone—sometimes in drifting patches, sometimes clearly defined, or finely mottled—makes the canvas “work”. Colour without line, or with line fully assimilated to it; without form, or with form made evanescent and subsumed in it, colour without intentional reference to the visible, is the life-breath and “meaning” of this (essentially anagogic) painting. —J.F.

Master Drawings at Knoedler's

An exhibition organized for the benefit of the Scholarship Fund of the Department of Fine Arts and Archaeology of Columbia University, and entitled "Great Master Drawings of Seven Centuries", will be on view from October 14 through November 7 at M. Knoedler and Company, New York.

The exhibition is presented under the patronage of Her Majesty, Queen Elizabeth II, President Eisenhower, and Dr. Grayson Kirk,

President of Columbia University, with Her Majesty's Ambassador to the United States, Sir Harold Caccia, serving as Honorary Patron. Mrs. Grayson Kirk and Mr. Edwin C. Vogel are co-chairmen.

The exhibition comprises 88 drawings of the Italian, French, German, Flemish, Spanish, English, Dutch and American schools, and was assembled by a committee of art historians and collectors consisting of Mr. Winslow Ames, Professor Julius S. Held, Professor Meyer Schapiro, Mr. Janos Scholz and Professor Rudolf Wittkower. The earliest works to be shown are a Siene drawing of about 1400 (Janos Scholz Collection), another of the Tuscan school of Orcagna, lent by the Pierpont Morgan Library, and the most recent, drawings by Corinth, Klee, Matisse and Picasso. Indeed, because of its wide historical range and equally wide range in media and styles, from silverpoint to pen-and-ink, pencil, crayon, pastel and watercolour, from "short-hand" sketches to carefully executed finished compositions, the exhibition may be considered a survey of the art of drawing in the western world.

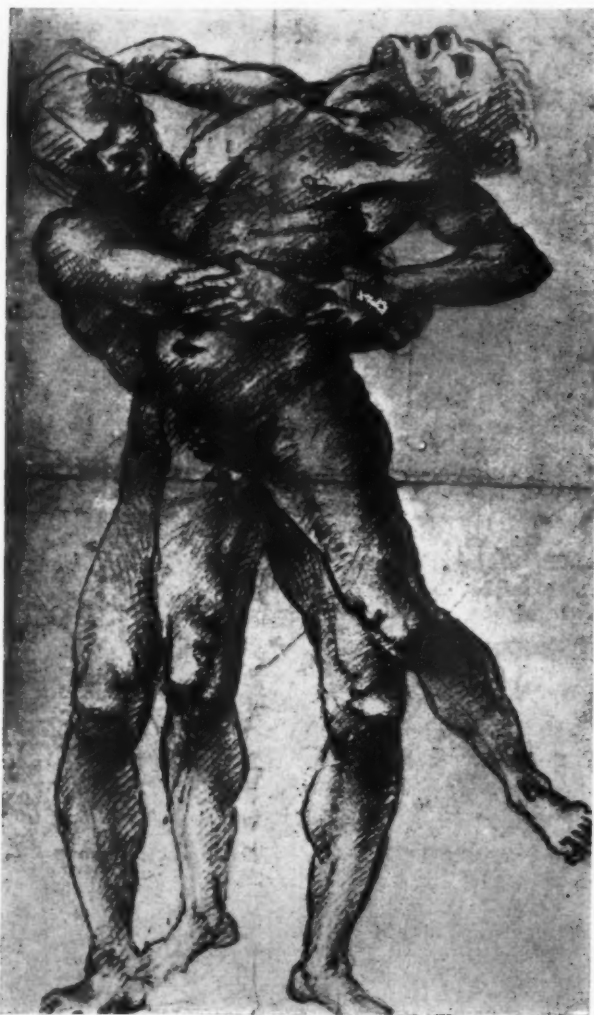
Highlights of the exhibition include six drawings of the 15th to 18th centuries from the Royal Library at Windsor Castle which have never before been publicly shown. These are Benozzo Gozzoli's "Head of St. Lawrence" (or "Head of a Youth"), a silverpoint reminiscent of the work of Fra Angelico, to whom it has been attributed by some scholars; Luca Signorelli's "Hercules and Antaeus", unique for the very personal interpretation Signorelli gave to this popular Renaissance theme; a "Design for a Fountain with Neptune and Amphitrite", by the baroque master Bernini, in his "painterly" chalk manner of about 1650; Stefano della Bella's "Masque"; a stylistically unique wash drawing by Canaletto depicting a "Villa on the Out-



BENOZZO GOZZOLI: Head of a Youth. (From the Royal Library, Windsor Castle.)



CORREGGIO: Head of a Woman. (From the Morgan Library, New York.)



SIGNORELLI: Hercules and Antaeus. (From the Royal Library, Windsor Castle.)

skirts of Padua", executed in 1740; and an anonymous, possibly Flemish, 16th century drawing portraying "The Trial of Mary, Queen of Scots".

Many outstanding drawings have been lent by American museums and university collections, notably two by Filippo Lippi from the Cleveland Museum and the Dudley Peter Allen Museum of Oberlin College; a Fouquet and a Leonardo from the Metropolitan Museum, and a Simon Marmion from the Fogg Museum of Harvard University—among works of the 15th century. The 16th and 17th centuries are strongly represented with drawings by Bruegel (Smith College Museum), Dürer (William Rockhill Nelson Gallery), Fra Bartolomeo (Cleveland Museum), Mabuse (Rhode Island Museum of Art), Pontormo and Tintoretto (Metropolitan Museum), Carracci (Chicago Art Institute), Poussin and Rembrandt (Pierpont Morgan Library). 18th century drawings from museum collections include Goya's splendid "Two Prisoners in Iron" (Metropolitan Museum), Copley's "Head of the Earl of Bathurst" (Boston Museum of Fine Arts), and works by Guardi, Piranesi, Mathäus Günther, Boucher and Tiepolo, while museum loans of the 19th century include a Lautrec and a Turner from the Cleveland Museum, a Seurat from the Guggenheim Museum, a Géricault and a Delacroix from the Yale University Art Gallery.

American private collectors have contributed no less to the exhibition, with outstanding works by Cossa, di Giorgio, and van der Weyden coming from the Robert Lehman collection, by Zoppo, Larranco and Mola from the Janos Scholz collection, by Callot (Eugene Victor Thaw), Caron (Winslow Ames), Holbein (Mr. and Mrs. Philip Hofer), by Pietro da Cortona, Piazzetta, Robert, and Constable (Walter Baker), Saint-Aubin (Georges de Batz), Ingres (Louis Stern), Degas (Siegfried Kramarsky), Klee (Mrs. Daniel Saldenberg), Redon (Germain Seligman), and Picasso (Victor Ganz).



PONTORMO: Three Nudes. (From the Morgan Library, New York.)

Some Important Forthcoming Exhibitions in the U.S.

Pittsburgh: The Carnegie Institute

A major exhibition of nearly 1000 art objects from the collection of Jay C. Leff will open October 16 in the galleries of the Carnegie Institute. Designated an exhibit of "Exotic Art from Ancient and Primitive Civilizations", it comprises works of art often symbolic in form and magical in intent from outside the classical, or Graeco-Roman, tradition. Quoting from the Institute press-release, such works "represent primitive man's attempts to explain the origins of his spirit-haunted world and the powers of his gods". (Such attempts are still being made today, by the more civilized of nominally civilized men, and such works of art are the only kind which, in our opinion, deserve the name of art. The rest is virtuosity and aestheticism. A minority opinion, to be sure. —Ed.)

Mr. Leff is not a man to let grass grow under his feet. At 34 he is president of a well-known bank—possibly the youngest bank president in America. And his collection, gathered over a period of only six years, is already one of the largest and finest of its kind in private hands.

The most ancient object to be shown will be a carved bone from 20,000 B.C. Many of the objects come from ancient Mexican and Central American civilizations—Mayan pottery, jade, stone sculpture and ceramics, a green jade Teotihuacan mask in eighteen sections with eyes of coral stone and black obsidian. Of equal importance in the Leff collection is the African negro art—Dogon masks and figures, Benin works including one of the intricately carved ivory ceremonial cups.

Other works are from the South Pacific, Egypt, Persia, the Mediterranean basin, and the Far East.

New York: The Museum of Modern Art

Currently on exhibit here (till October 4) is a large selection of new acquisitions of the Museum's "graphische Kabinett"—a vast collection of drawings, prints, watercolours and collages still little known because of lack of exhibition space and publication. The new acquisitions range from works by older modern masters (Derain, Gris, Grosz, de la Fresnaye, Léger, Manguin, Man Ray, Masson, Nolde, Picasso, Redon, Severini), to the middle generation (notably a fine Dubuffet papier collé, "Terres Noires", of 1955), to the younger Americans and Europeans (e.g., Abularach, Alechinsky, Altman, Butler, Bittleman, Greene, Landuyt, Lench, Markman, Nolan, Paolozzi, Pollock).

Minneapolis: Walker Art Center

Joseph Hirshhorn, sometimes called the "Uranium King", was born in New York on the lower East Side some 60 years ago. He became a broker, a broker's broker, and more recently an industrialist chiefly concerned with Canadian uranium and taconite mines. He has also been a collector for more than 30 years, and the sculpture collection he has assembled has been called by one writer "the world's finest (either public or private)". And Director E. P. Richardson of the Detroit Institute of Arts says of Hirshhorn: "He collects the work of the men of our time with delight and keen perception. The patrons of the Renaissance also used the talents of living sculptors of their times; but neither Medicis nor Popes collected sculpture on this scale."

"This scale" means that Hirshhorn's collection fills many houses, apartments and offices in the United States and Canada. It also means that his collection is not only vast, it is unusual, including sculptures by many artists whose major fame rests on their achievement in other media: Picasso, Bonnard, Gauguin, Matisse, Renoir, Modigliani, together with works by full-time sculptors including Maillol, Rodin, Manzù, Lehmbruck, Marcks, Epstein, Lipchitz, Reg Butler, and others.

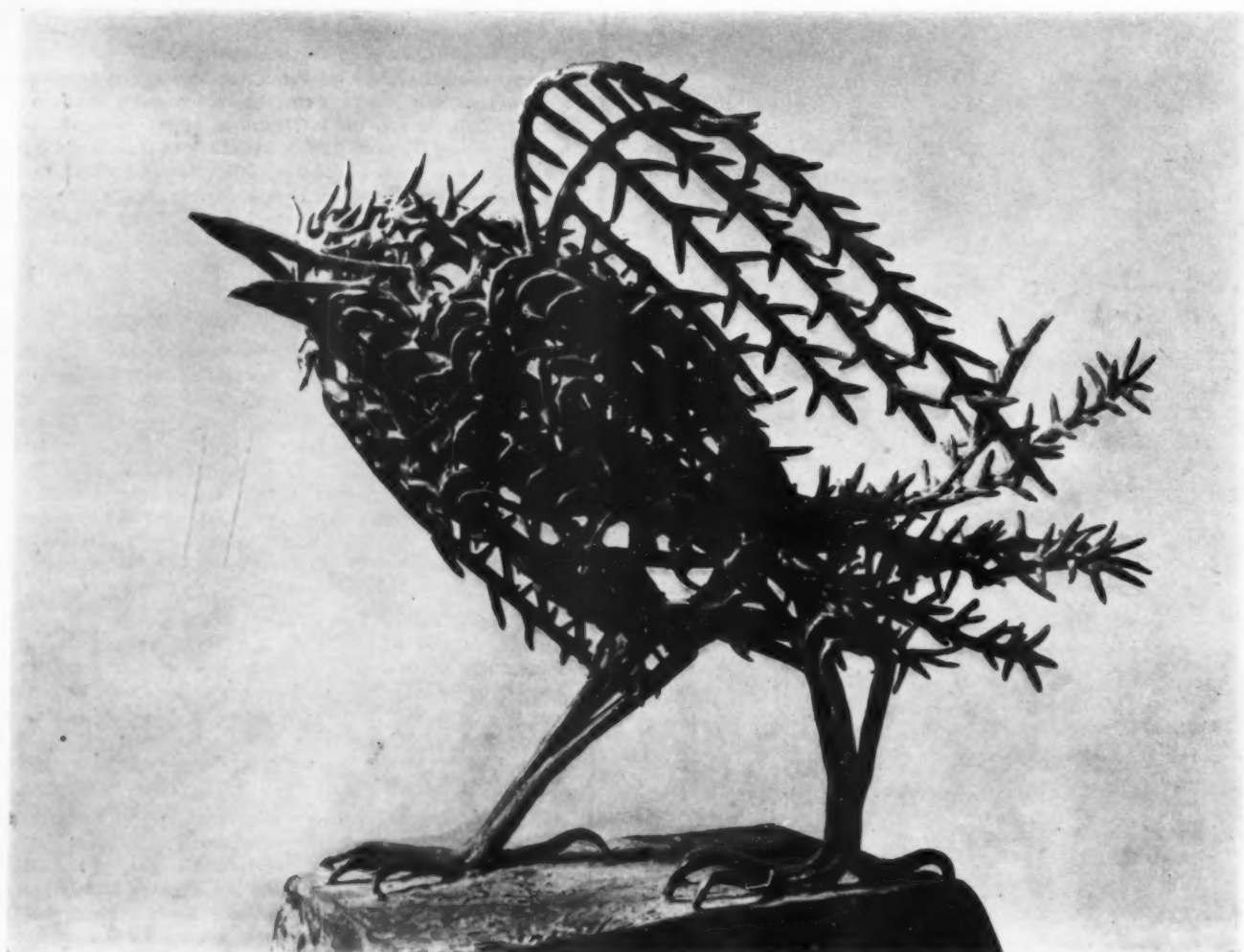
108 pieces from the Hirshhorn collection will be shown at the Walker Art Center from October 25 till December 5, and subsequently at the William Rockhill Nelson Gallery of Kansas City; the Houston Museum of Fine Arts, the Los Angeles County Museum, the M. H. de Young Memorial Museum of San Francisco, the Colorado Springs Fine Arts Center, and the Toronto Art Gallery.

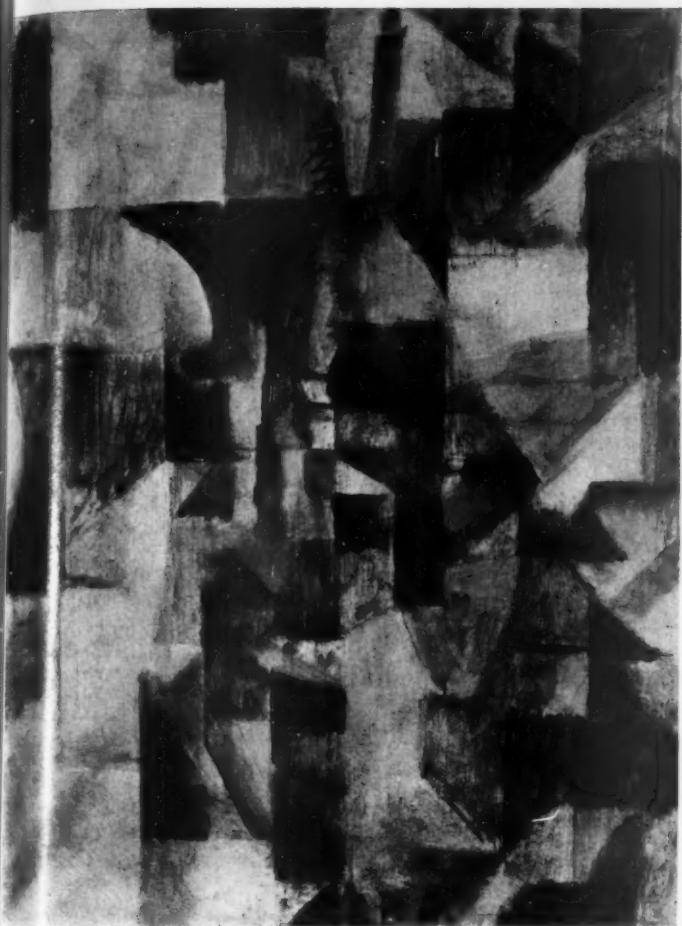
From Exhibitions Here and There



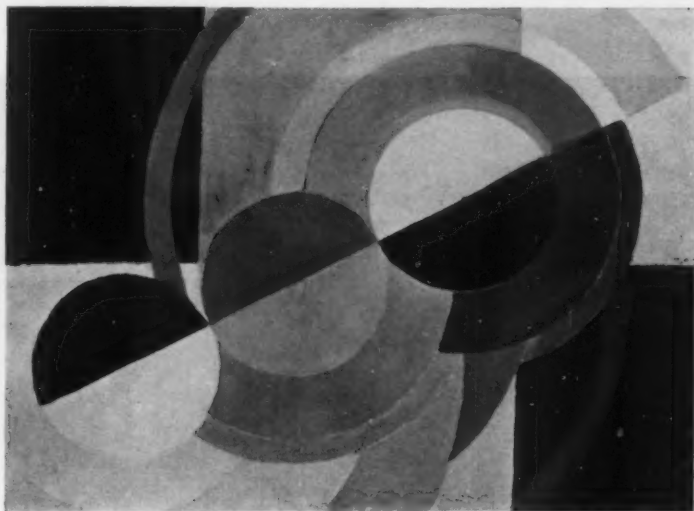
Three recent works by the American artist ZEV, long-time resident of Paris and Rome, who will exhibit paintings and sculptures at the Galerie Fürstenberg, prints and book illustrations at La Hune, this fall.

Left: Oiseau, où il était et où il est. (Salon de Mai, 1959. Montague Collection, Paris.) Above: Preening. Below: Braking, bronze sculpture.





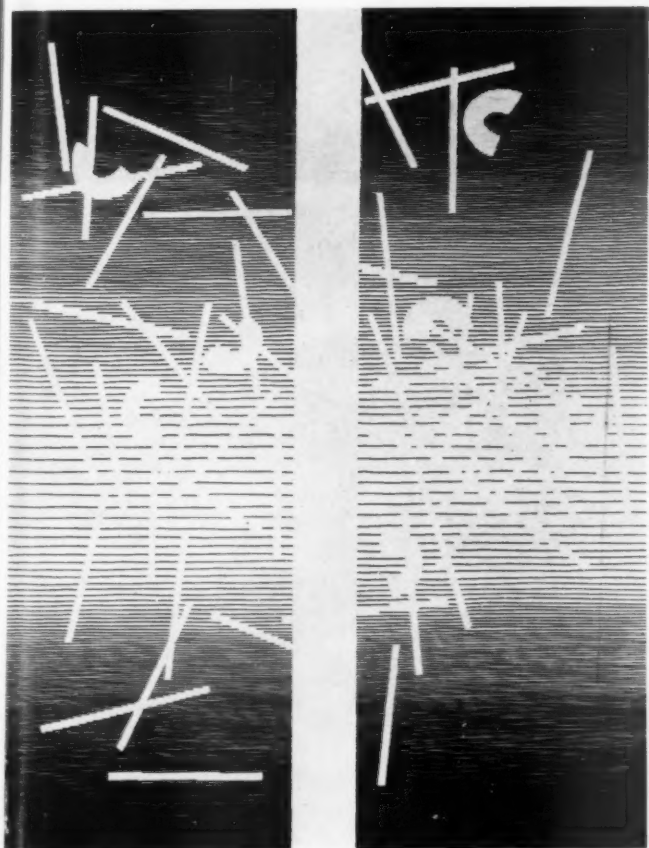
ROBERT DELAUNAY: *Les Fenêtres sur la Ville, première partie, deuxième motif*. 1912. (Collection Sonia Delaunay, Paris.) From the Delaunay exhibition in the Musée des Beaux-Arts, Lyon, this summer.



SONIA DELAUNAY: *Rythme coloré*. Gouache. 58.7 x 77.7 cm. 1949. From the artist's recent exhibition at the Galerie Suzanne Bollag, Zürich.



WOLS: A middle-period pen-with-wash drawing. From the Wols exhibition at the Galerie Lienhard, Zürich.



MICHEL SEUPHOR: *Rondo IV*. 1957. 67 x 51 cm. (Collection Mr. and Mrs. Burton Tremaine, Meriden, Connecticut.) From the artist's exhibition at the Galerie Denise René, Paris.

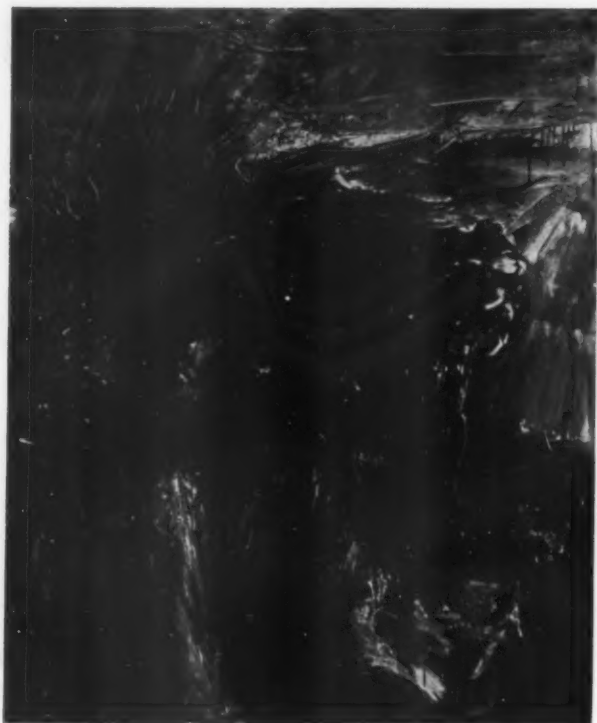


BONA: *Le rêve et la vie*. 1958. From the artist's current exhibition at the Galleria Bevilacqua La Masa, Venice.



Above, PIERO DORAZIO: Relief. 1954-58. Dorazio's work was shown this summer at the Galerie Springer, Berlin.

Below, NORA SPEYER: La Vigne de Marthe. 1958. Oil on canvas. From the artist's recent exhibition at the Galerie Paul Facchetti, Paris.



Facing page: Five paintings from the first biennial «Premio dell'Ariete», Galleria dell'Ariete, Milan.

Early this summer the Galleria dell'Ariete held its first biennial juried painting exhibition, a selection of 20 works by 20 artists invited by a jury of five painters and critics. The names of the jurors and their guests: Morlotti (Bacon, Burri, Peverelli, Sutherland); Herbert Read (Appel, Sam Francis, Latham, William Scott); Franco Russoli (Carmassi, Chighine, Mitchell, Stamos); Michel Tapié (Bullman, Kline, Ossorio, Rlopelle); Tapiés (Brown, Domoto, Saura, Serpan).

First Prize of one million Lire was awarded to Alberto Burri. Purchase prizes were also awarded totalling three million Lire.

Left column, top, ALBERTO BURRI: Sacco e oro. 1954. 150 x 130 cm. Centre, CARMASSI: Morgante II. 1959. 144 x 112 cm. Below, FRANZ KLINE: Sabro. 1951. 120 x 200 cm.

Right column, top, LATHAM: The Observatory. 1958. 152 x 170 cm. Below, OSSORIO: Rendez-vous. 1957. 120 x 240 cm.



summer

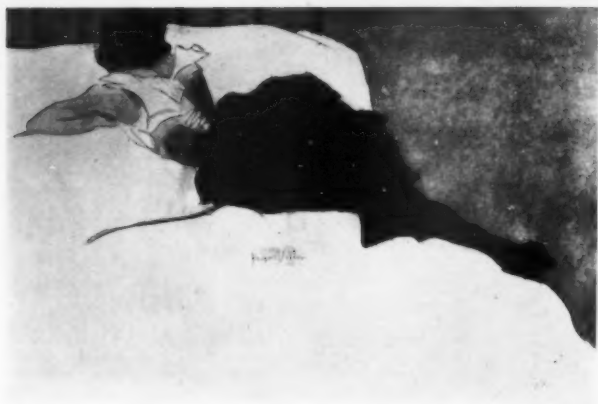
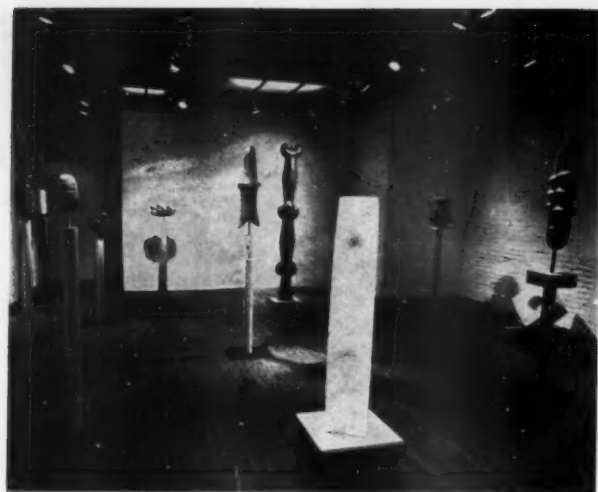
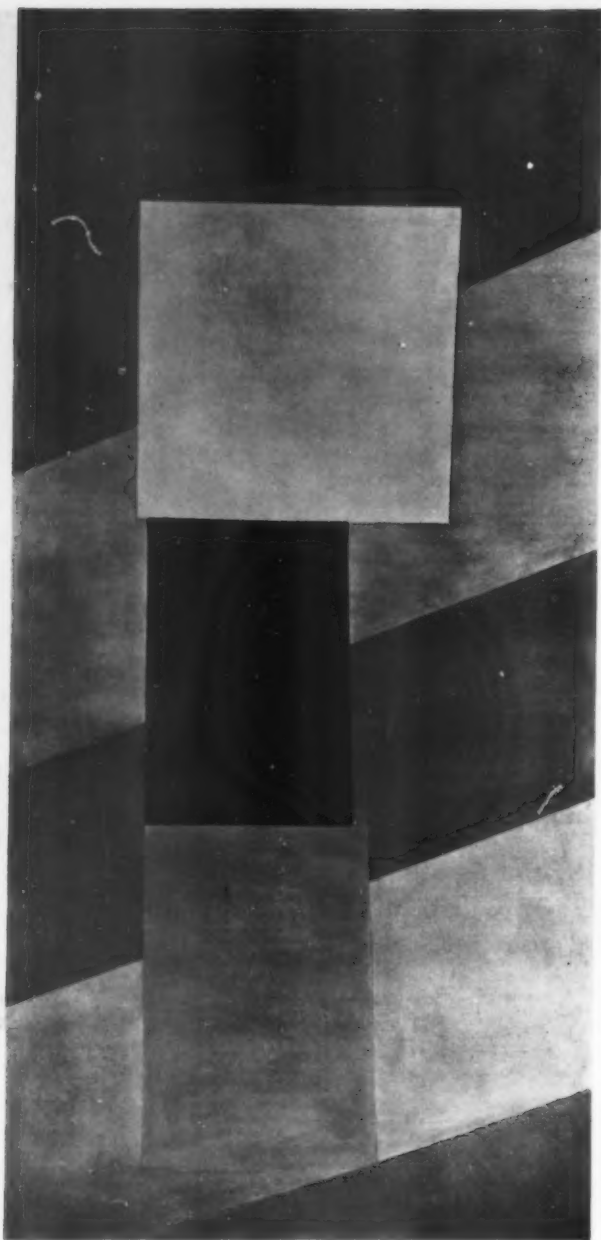
artist's

painting
of five
Bacon,
William
Tep é
(n).

prizes

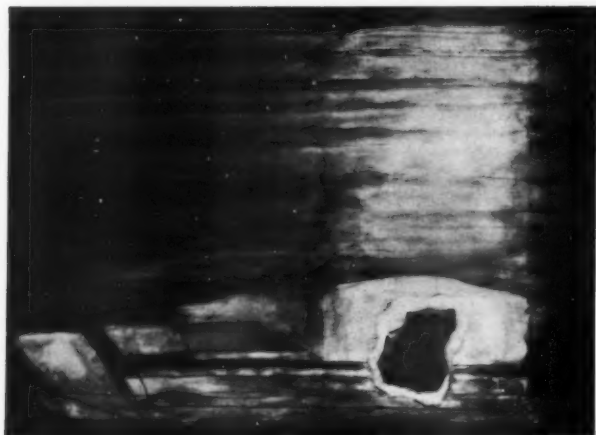
ente,
1951.

ORIC:



Left column, above, JEANNE MILES: *Yellow Ascent*. Oil on canvas. Shown at the Rome-New York Art Foundation. Below, COMPARD: *Toute Puissance de l'Affirmation*. Sculpture in ardoise. 85 x 70 cm. Shown at the Galerie Internationale de l'Art Contemporain, Paris.

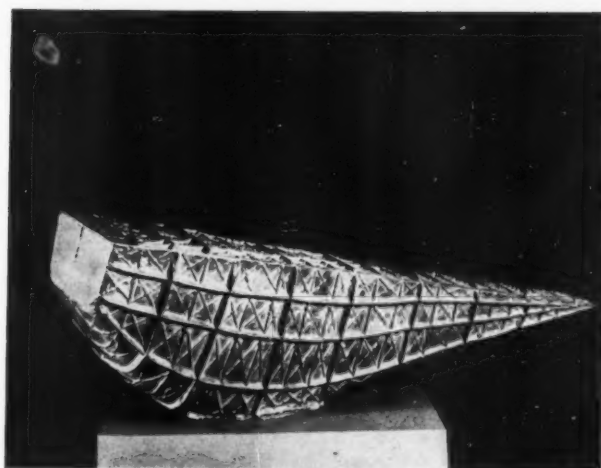
This column, top: A view of the ISAMU NOGUCHI exhibition held in May by the Stable Gallery, New York. Center, JACQUES VILLON: *Boudeuse*. 1900. Colour aquatint. From the major exhibition of Villon's graphic work organized early this summer at the Bibliothèque Nationale, Paris, by the Galerie Louis Carré. Below, JOSEPH SIMA: *Orphée ocre*. 1958. Oil on canvas. From the Sima exhibition at the Galerie Paul Facchetti, Paris.





Above, BRAQUE: *L'oiseau et son nid*. 1956. Oil on canvas. 130 x 174 cm. From the artist's exhibition at the Galerie Maeght, Paris, this summer.

Below, UBAC: Sculpture in ardoise. 33.5 x 52 cm. Sculpture Salon, Galerie Claude Bernard, Paris.



ADAM: Sculpture in bronze. 25 cm. (including base) x 66 cm. Sculpture Salon, Galerie Claude Bernard, Paris.

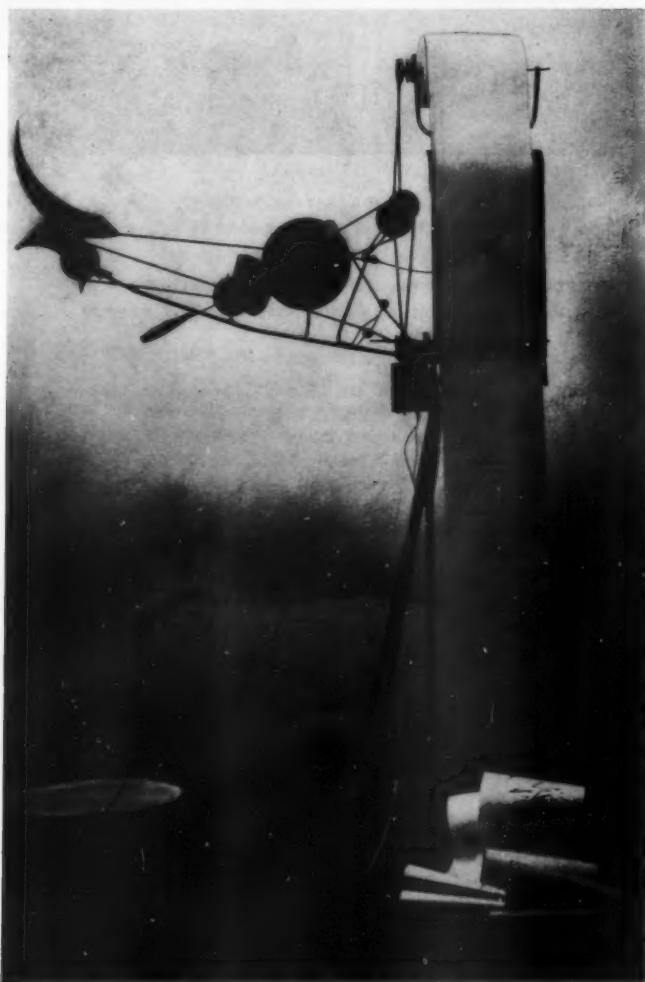




CLAUDE VISEUX: *Saccharina Bulbosa*. 1959. 120 f. Oil on canvas. Exhibited this summer at the Galerie Daniel Cordier, Paris.



GUDRUN KRUGER: *Sculpture*. 1957. 37 cm. high. From the artist's exhibition at the Drian Gallery, London.



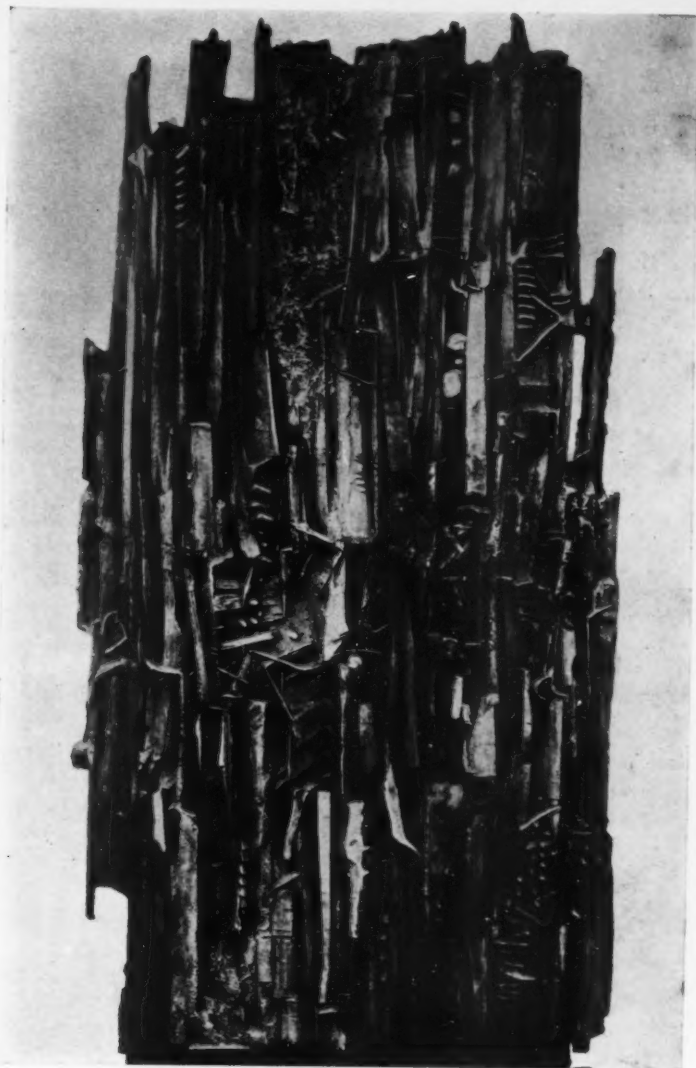
TINGUELY: One of the Swiss artist's «metamatic» constructions (machines with which non-representational drawings and paintings in a variety of media may be made), shown this summer at the Galerie Iris Clert, Paris. Tinguely's work will also be exhibited this fall at the new Stämpfli Gallery, New York.

Vitalità nell'Arte

Continued from page 60



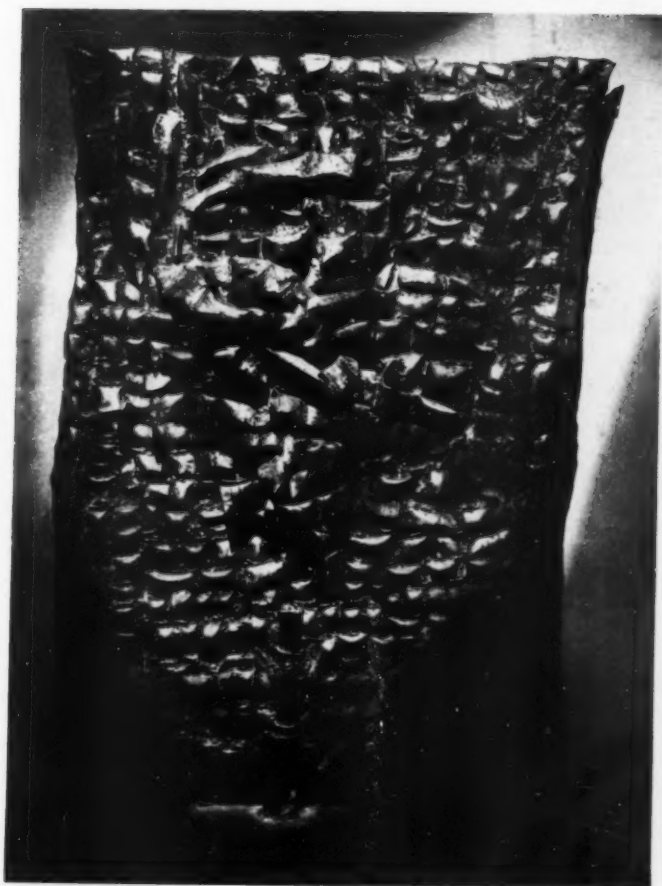
SAURA: Nina de las peines. 1956.



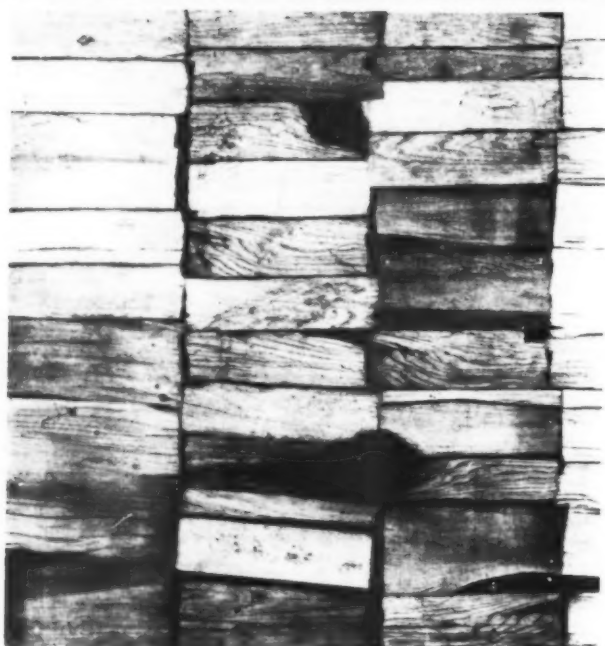
G. POMODORO: Crescita. 1957.



SONDERBORG: 31. III. 58/16. 11-17. 23.



CESAR: Masque. 1959.



(Left column, from top down.)

LATASTER: Chasse au pilote. 1958. (Galerie Facchetti, Paris.)

SANDRA BLOW: Painting. 1958. (Gimpel Fils, London.)

BURRI: Legno grande G 59.

(This column, from top down.)

JORN: Offrande. 1956. (Collection W. Paolino, Turin.)

DE KOONING: Woman. 1952.



SOT
June
and
FRA
from
1760
In fl
J.-
la G
X 8
J.-M
ma
10 1/2
1775
FRA
and
13 1/2
FRA
Ova
MA
de
22 1/2
J.-M
née
tiste
1741
June
ings
ISRA
ostle
Mar
W. I
wor
hun
list
follo
GOY
of e
edit
tree
spin
Goy
G. I
G. I
Car
View
mor
A. V
Gra
orig
Cen
prin
Vol.
June
inat
Alb
Mug
17th
Hou
Cale
lum
line
ions
Min
larg
cen
8vo
THE
glia
170
Gos
(Re
log
Lect
15th

SOOTHEY'S, London

June 10, 1959. French 18th Century Drawings and Paintings.

FRAGONARD: Collection of 141 Drawings from the artist's first Italian journey in 1760-61. Black chalk. Mounted and bound in five volumes. 18 1/2 x 14 1/2 inches. £16,500

J.-M. MOREAU LE JEUNE: La Déclaration de la Grossesse. Pen and brown wash. 10 1/2 x 8 3/8 inches. Signed and dated 1775. £6,000

J.-M. MOREAU LE JEUNE: N'ayez pas peur ma bonne amie. Pen and brown wash. 10 1/2 x 8 3/8 inches. Signed and dated 1775. £7,000

FRAGONARD: La Résistance Inutile. Brush and brown wash and watercolour. 9 1/2 x 13 1/2 inches. £4,500

FRAGONARD: Le Philosophe. Painting. Oval, 22 x 28 1/4 inches. £13,000

MAURICE QUENTIN DE LA TOUR: Portrait of Madame Savalette de Lange. Pastel. 22 1/2 x 19 1/2 inches. £8,500

J.-M. NATTIER: Portrait of Madame Tocqué, née Marie Cathérine Nattier, Fille de l'artiste. 31 1/2 x 25 1/2 inches. Signed and dated 1741. £6,500

June 11, 1959. Sale of Engravings and Etchings.

ISRAHEL VAN MECKENEM: The Twelve Apostles from the set, "The Saviour, the Virgin Mary, and the Twelve Apostles". £1,400

W. HOGARTH: Collection of his engraved work, in 3 vols., comprising in all some hundreds of plates, prefaced by a printed list annotated in Hogarth's own hand. Large folio. £1,300

GOYA: Los Caprichos. (L. D. 38-117) the set of eighty plates. Impressions of the first edition, bound in contemporary Spanish tree calf, marbled edges, red label on the spine lettered in gold "Caprichos de Goya". Folio, 315 mm. x 205 mm. £2,800

G. B. PIRANESI: The Engraved Work of G. B. Piranesi, including a series of the Carceri, in the second state, a set of the Views of Rome, etc. Twenty volumes, red morocco gilt. Folio, 560 mm. x 435 mm. £2,000

A. WATTEAU: L'œuvre d'Antoine Watteau. Gravé d'après ses tableaux et dessins originaux, par les soins de M. de Julienne. Cent exemplaires des pres. épreuves, imprimés sur grand papier. Vol. I, 191 plates; Vol. II, 193 plates. Folio, 630 mm. x 500 mm. £2,700

June 15, 1959. Western and Oriental Illuminated Manuscripts and Miniatures.

Album (Muraqqa') containing thirty-nine Mughal Miniatures and Tinted Drawings. 17th and 18th Centuries. 400 mm. x 280 mm. £1,900

Hours of the Virgin (Use of Rome), with Calendar, Illuminated Manuscript on Vellum, written in a gothic hand; 149 ll., 18 lines, 12 Signs of the Zodiac and Occupations of the Months of the Calendar, 35 large Miniatures to which have been added 20 large and 14 small Miniatures of the 16th century. Central France late 15th century. 8vo. (157 mm. x 113 mm.) £1,800

THE VENERABLE BEDE: Historia Gentis Anglorum, Manuscript on Vellum. 255 mm. x 170 mm. German, c. 1200. £2,000

Gospels. The Four Gospels in English. (Revised Wycliffite Version), with Prologues and Calendars of Festivals and Lections, Manuscript on Vellum. English, 15th century. 125 mm. x 90 mm. £1,800

June 24, 1959. Old Master Paintings.

ALBERT CUYP: A View of Dort. On panel. 18 1/2 x 26 inches. Signed. £25,000

JAN VAN GOYEN: A View of Emmerich. On panel. 26 x 37 1/2 inches. Signed and dated 1645. (A World Record) £24,000

PETER PAUL RUBENS: The Adoration of the Magi. On panel. 129 1/2 x 97 1/2 inches. (World Record) £275,000

EL GRECO: The Apostle St. James. 27 1/2 x 21 1/2 inches. Signed with initials. (World Record) £72,000

CLAUDE LORRAINE: The Sermon on the Mount. 62 x 102 inches. 1656. £35,000

CLAUDE LORRAINE: The Worship of the Golden Calf. 56 x 98 inches. Signed and dated 1653. (World Record) £36,000

FRANS HALS: Portrait of the Painter Frans Post. On panel. 16 1/2 x 13 inches. £48,000

THE MASTER OF THE OSSERVANZA ALTAR-PIECE: The Resurrection. On panel. 14 1/2 x 18 inches. £31,000

June 26, 1959. Tapestries, Carpets, and Furniture.

Kirmanishah Court Carpet. 23 ft. 8 in. x 17 ft. 5 in. £1,100

Mahogany Secrétaire Commode. Mid-18th Century. 3 ft. 3 in. wide. £1,450

A set of four late 18th Century Armchairs. £1,450

A set of eight Mahogany Hepplewhite Armchairs. £2,500

July 1st, 1959. Impressionist Paintings and Drawings.

GEORGES BRAQUE: Femme à la Mandoline. Oval, 36 x 28 1/2 in. 1910. Signed. (Walter P. Chrysler, Jr. Collection.) £36,000

PAUL CÉZANNE: Portrait of Madame Cézanne, sur un fauteuil rouge. 21 1/2 x 17 1/2 inches. 1872-77. (Walter P. Chrysler, Jr. Collection.) £40,000

PIERRE-AUGUSTE RENOIR: Le Faisan sur la Neige. 19 1/2 x 25 1/2 inches. 1879. Signed. (Walter P. Chrysler, Jr. Collection.) £19,000

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC: Le Retour de la Chasse à Albi. 37 x 54 inches. Monogrammed and dated 1883. (Walter P. Chrysler Jr.) £15,000

HENRI FANTIN-LATOURE: Nature Morte avec un Pot d'Azalées Blanches. 28 1/2 x 23 1/2 in. Signed and dated 1866. £15,000

July 8, 1959. Old Master Drawings and Paintings.

PETER PAUL RUBENS: Thetis and Achilles in the Forge of Vulcan. (Oil design for a tapestry) 18 1/2 x 22 1/2 inches. 1630. £4,500

PHILIP WOUVERMANS: A Hawking Party. On panel. 19 1/2 x 26 in. Monogrammed. £4,200

JAN VAN DE CAPELLE: Fishing Boats at Anchor. 21 x 24 1/2 inches. £6,500

July 14, 1959. Chinese Porcelain and Works of Art.

A pair of large "Famille-Rose" vases and covers of baluster shape. 53 inches high. Ch'ien Lung. £1,800

Armorial "Famille-Rose" Dinner Service. Ch'ien Lung. £875

Two Armorial "Famille-Rose" Punchbowls, a "Famille-Rose" Armorial part Tea Service, a "Famille-Rose" Armorial Dinner Service. Ch'ien Lung. £2,700

July 15, 1959. 18th and 19th Century Drawings and Paintings.

AUCTIONS

JOHN HAMILTON MORTIMER: Portrait of the Sergeant at Arms Beaufoy and John Clementson Sen'r. Painting. 39 x 49 1/2 in. £3,300

GEORGE ROMNEY: Portrait of George Bustard Greaves, Esq. Painting. 49 1/2 x 39 1/2 in. £6,000

WILLIAM HOGARTH: Before the Seduction; After the Seduction, a pair. Each 14 1/2 x 12 7/8 inches. £5,500

LEMPERTZ, Cologne
Auction No. 455. 20th Century Art.

June 19, 1959.

CORINTH: Liegender weiblicher Akt. Oil on canvas. 55 x 100 cm. DM 13,000.—

CORINTH: Kuhstall. Oil. 60 x 100 cm. DM 8,000.—

HOFFER: Drei Jünglinge. Oil. 118 x 94 cm. Signed and dated K. H. 08. DM 7,500.—

HOFFER: Junge Wilde. Oil. 120 x 70 cm. DM 9,000.—

KIRCHNER: Dodo mit japanischem Schirm. Original lithograph in 5 colours. DM 15,000.—

LEO VON KOENIG: Lesende Frau mit spielenden Kindern. Oil. 57 x 74 cm. 1925. DM 8,000.—

LIEBERMANN: Spielende Kinder. Oil. 51 x 69 cm. Circa 1883. DM 32,000.—

LIEBERMANN: Judengasse in Amsterdam. Oil on card. 39 x 50 cm. Circa 1905. DM 28,000.—

LIEBERMANN: Junge Hirtin und zwei Ziegen auf grüner Wiese. Oil. 54 x 72 cm. 1899. DM 10,000.—

MACKE: Indischer Brautzug (or, Orientalische Jagd). Coloured tusche on paper. 145 x 310 cm. 1913. DM 35,000.—

MARC: Eichbäumchen. Oil. 83 x 103 cm. DM 16,000.—

MARC: Rotes Pferd in hügeliger Weidelandchaft. Tempera, watercolour and white gouache on light brown paper. 13.3 x 17.4 cm. DM 12,000.—

OTTO MÜLLER: Badende. On canvas. 100 x 80 cm. DM 7,000.—

OTTO MÜLLER: Drei Badende am Fluss. 66 x 85 cm. DM 13,000.—

HEINRICH NAUEN: Der Cellospieler Polly Heckmann. Oil and tempera on canvas. 151 x 101.5 cm. 1919. DM 8,000.—

NAY: Sitzende Frau in Landschaft. Oil. 57 x 80 cm. 1946. DM 5,500.—

NOLDE: Rote und gelbe Dahlien. Watercolour. 27 x 22 cm. DM 8,000.—

NOLDE: Marschlandschaft mit zwei Kähnen. Watercolour. 35 x 47.3 cm. DM 6,500.—

PECHSTEIN: Netzwaschende Fischer. Oil on card. 29 x 35 cm. 1913. DM 6,000.—

ROUAULT: Misère. 58 original etchings. Edition de l'Étoile Filante, Paris 1948. DM 4,800.—

SCHMIDT-ROTLUFF: Kauernder weiblicher Akt. Oil on card, mounted on canvas. 71 x 56.5 cm. 1905. DM 5,000.—

SIGNAC: Harbour of St. Malo with Sailboats. Watercolour and black chalk. 28.5 x 43.5 cm. 1928. DM 7,800.—

TRUBNER: Schloss Hemsbach. Oil. 78 x 106 cm. 1905. DM 6,500.—

ART BOOKS

Catalogues, Periodicals, Miscellaneous Publications

A New Folder: Americans: Poems and Drawings, with an Introduction by Wallace Fowle. Edited by Daisy Aldan. Cover drawing by Neil Blaine. With poems by 43 poets including Charles Olson and Robert Creeley, and 30 drawings by artists including Pollock, Motherwell, Kline, de Kooning, Hartigan, Guston, Stamos, Yunkers and Zev. New York 1959: Folder Editions. \$4.50 plus 12 cents postage, or \$12.50 for cloth bound, numbered edition.

A Régi Ország Iparművészeti Magyarországi Émlékei. Exhibition catalogue, Istvan Király Museum, Székesfehérvár, 12/4—17/5/1959. Text by Arpad Somogyi with German translation. 23 pages and 10 plate illustrations. Székesfehérvár 1959: Istvan Király Museum. 3 Forints

Art Institute of Chicago Quarterly. Volume LII/4. December, 1958. Contains following articles: Mildred Davison, Printed Cotton Textiles; Harold Joachim, The Road to Calvary, an engraving by the Housebook Master; Frederick A. Sweet, Two Americans Paint a Still Life (Harnett and Peto). 18 pp. Numerous illustrations. Chicago 1959: The Art Institute.

Berger, René: Découverte de la Peinture. With photographs by André Heid and croquis and diagrams by Louis Nicollier. 4to. 404 pages. Illustrated. Lausanne 1958: Éd. des Fauconnières. sFr. 90.—

Bidder, Irmgard: Lalibela. Die äthiopischen Monolithkirchen. 22 X 30.5 cm. 120 pp. with 23 colour plates, 80 monochrome illustrations and 61 drawings. Cologne 1959: DuMont Schauberg. DM 42.—

Bilder aus deutscher Vergangenheit. Vol. 13: Andreas Grotz, Der vollkommene Architectus. Baumeister und Baubetrieb bis zum Anfang der Neuzeit. 96 pages with 4 colour plates and 45 pages illustrations. Vol. 11: Wulf Schadendorf, Zu Pferde, im Wagen, zu Fuss. Tausend Jahre Reise. 96 pp. with 4 colour and 40 monochrome plates plus numerous text drawings. Vol. 12: Georg F. Hartlaub, Der Stein der Weisen. Wesen und Bildwelt der Alchemie. 96 pages with 4 colour and 48 monochrome plates plus numerous text drawings. Munich 1959: Prestel Verlag. Each, DM 8.50

Blanc-Gatti, Charles: Sons et couleurs. Preface by Ivenhoé Rambosson. 2nd Edition. 8vo. 180 pages. 16 plates. Neuchâtel 1958: Attinger. sFr. 20.—

Boase, T. S. R.: English Art 1800—1870. (Volume X of "The Oxford History of English Art.") Royal 8vo. 364 pages, with 97 plates and 12 text-figures. Oxford 1959: Clarendon Press. 50s.

Brandl, Cesare: Pietro Lorenzetti. 4to. 26 pp. 36 colour plates. Rome 1958: Ed. Mediterranee. Lire 16,000

Brault, Solange, and Bottineau, Yves: L'Orfèvrerie française du 18e siècle. 8vo. With 32 plates including 8 in colour. Paris 1959: Presses Universitaires. fr. 2400

Brea, Bernabo L.: Alt-Sizilien. 15 X 20.4 cm. 284 pp. with 78 monochrome illustrations. Cologne 1959: DuMont Schauberg. DM 14.80

Bucarelli, Palma; Reed, Herbert, and Grehmann, Will: Hans Richter. Exhibition cata-

logue of the Museo Nazionale d'Arte Moderna. Demy 8vo. 48 pp. Illustrations and 4 monochrome plates. Rome 1959: Editalia. Lire 550

Burckhardt, Jacob: Meditazioni sulla storia universale. 8vo. 342 pages. 30 monochrome plates. Florence 1959: Sansoni. Lire 1980

Camón Aznar, José: El tiempo en el Arte. 8vo. 382 pages. Illustrated. Madrid 1958: Sociedad de Estudios y Publicaciones.

Carco, Francis: Maurice Utrillo. Légende und Wirklichkeit. Translated from the French by N. O. Scarpi. 8vo. 212 pages. Illustrated. Zürich 1958: Diogenes. sFr. 18.90

Casati Ravelli, Antonio: Sillabario di architettura. 8vo. 158 pp. 72 monochrome plates. Milan 1959: Tamburini. Lire 1800

Ceroni, Ambrogio: Amedeo Modigliani. 4to. 70 pp. 129 monochrome and 27 colour plates. Milan 1958: Il Milione. Lire 9000

Chagall. Exhibition catalogue, Kunstverein, Hamburg, 6/2—22/3/1959; Haus der Kunst, Munich, 7/4—31/5/1959. Foreword by Alfred Hentzen. Biographical summary and list of exhibitions. Bibliography. 56 pp. text and more than 200 pp. plate illustrations, including several in colour.

Charbonneau, Jean: Les Bronzes grecs. 8vo. With 32 plates including 8 in colour. Paris 1959: Presses Universitaires. fr. 1800

Charbonnier, Georges: Le Monologue du Peintre. Interviews with Braque, Singier, Ernst, Couteau, Dewasne, Hartung, Lapicque, Villon, Bazaine, Prassinos, Miró, Picabia, Marchand, Soulages, Giacometti, Masson. 195 pages, 9 illustrations, and cover by Giacometti. Paris 1959: René Julliard. fr. 1200

Chefs-d'œuvre du Musée Jacquemart-André. XVe au XVIIIe siècle. Exhibition catalogue, Musée Toulouse-Lautrec, Albi, 17/3—30/4/1959. Foreword by Ed. Julien. Introduction by Jean-Gabriel Domergue. 31 pages, with 40 plates. Albi 1959: Musée Toulouse-Lautrec.

Cirlot, Juan-Eduardo: Cubismo y figuración. Demy 8vo. 114 pp. 16 monochrome plates. Barcelona 1957: Seix Barral.

College Art Journal. XVII/4. Summer 1958. Contains following articles: E. H. Gombrich, Art and Scholarship; James S. Ackerman, On American Scholarship in the Arts; S. Lane Faison, The Sculpture of Herbert Ferber; J. P. Hodin, German Criticism of Modern Art since the War; David W. Ecker and Eugene F. Kaelin, Aesthetics in Public School Art Teaching; Creighton Gilbert, A Rating for U.S. Art Museums; etc., together with news and book reviews.

Courthion, Pierre: L'Art Indépendant. Panorama international de 1900 à nos jours. 8vo. 320 pages. 49 plates. Paris 1958: Michel.

Courthion, Pierre: Flemish Painting from Van Eyck to Breughel. Translated from the French by Jonathan Griffin. 8vo. 95 pages. Illustrated. London 1958: Thames & Hudson. 18s.

Creswell, K. A. C.: The Muslim Architecture of Egypt. Vol. II. Large folio. 320 pages, with 127 collotype plates, 10 plates in half-tone and line, 23 lithographic plates, and 68 text-figures. Oxford 1959: Clarendon Press. 15 gns.

Cushion, J. P.: Pocket Book of English Ceramic Marks, and those of Wales, Scotland and Ireland. 6½ X 4¼ inches. With 117 pp. of pottery mark reproductions. London 1959: Faber & Faber. 10s. 6d.

Davis, Frank: A Picture History of Furniture. 160 pages, with over 400 photographs. New York 1958: Macmillan. \$6.95

Edgar Degas, 1834—1917. With six reproductions and introduction by L. Hertig. Folio. 7 pages. Lucerne 1959: Kunstkreis. sFr. 9.—

Demisch, Heinz: Vision und Mythos in der modernen Kunst. 8vo. 159 pages. 8 colour and 44 monochrome plates. Stuttgart 1959: Verlag Freies Geistesleben.

Direzioni. Rassegna d'arte e di poesia attuale. Edited by Fabrizio Mondadori. No. 3, June 1959. Texts by Edouard Jaguer, Picabia, Juan-Eduardo Cirlot, Michel Tapié, Schwitters and others. Illustrations by Scavino, Kline, Serpan, Gorky, Twombly, Perilli, Pomodoro, the new Spanish painters, and many others. 30 pages. Milan 1959. Lire 300

Dorfler, Gillo: Albrecht Dürer. Demy 8vo. 216 pages. 140 plates. Milan 1959: Mondadori. Lire 2000

Dorfler, Gillo: Il divenire delle arti. 8vo. 300 pages. 108 monochrome plates. Turin 1959: Einaudi. Lire 3500

Dupré, Giovanni: Vocazione d'artista. Da "Pensieri sull'arte...". Edited by E. Petrini. 8vo. 247 pages. 16 plates. Florence 1958: Marzocco. Lire 1000

Dürer, Albrecht: Skizzenbuch der Reise nach den Niederlanden (1520—1521). New, revised edition. Foreword by Heinrich Wölfflin. Small square 8vo. 35 pages text. 30 pages illustrations. Basel 1958: Phoebus Verlag. sFr. 38.—

Eiles, Iris: Das Stilleben in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts. 8vo. 155 pp. 6 plates. Zürich 1958: Origo Verlag. sFr. 13.50

Erben, Walter: Joan Miró. 224 pages with 10 colour plates, 64 monochrome plates and 16 partly coloured line drawings in the text. 19.5 X 25 cm. Munich 1959: Prestel Verlag. DM 29.50

Espézel, Pierre d', and Fosca, François: Histoire de la peinture de Byzance à Picasso. 4to. 240 pp. Illustrated. Paris 1958: Somogy.

Estienne, Charles: Dessins de Lapicque. 8vo. 5 pages text. 60 monochrome plates. Paris 1959: Éditions Galanis.

Faber Library of Illuminated Manuscripts. The Benedictional of St. Ethelwold. With an Introduction and Notes by Francis Wormald. Demy 4to. With 8 reproductions in colour. **The Great Lambeth Bible**. Introduction and Notes by C. R. Dodwell. Demy 4to. With 8 colour reproductions. **The Rohan Book of Hours**. Introduction and Notes by Jean Porcher. Demy 4to. With 8 colour reproductions. London 1959: Faber & Faber. Each about 21s.

Jean Fautrier. 1958/59. Testimonianze di Jean Fautrier, André Mairaux, Francis Ponge, Jean Paulhan, Herbert Read, Giuseppe Ungaretti, Albert Schulze Vellinghausen, Jean Pierre Wilhelm. Folio. 12 pp. 11 monochrome and one colour plates. Düsseldorf 1959: Michelpresse.

Flocco, Giuseppe: I disegni delle antichità di Andrea Palladio. 8vo. 22 pp. Illustrated. Venice 1959: Pozza.

Fischer, Klaus: Schöpfungen indischer Kunst. Von den Anfängen bis zum Eindringen des Islams. 24 X 28 cm. 360 pp. With 5 colour plates, 45 drawings and 280 monochrome illustrations. Cologne 1959: DuMont Schauberg. DM 54.—

Fisher, E. A.: An Introduction to Anglo-Saxon Architecture and Sculpture. Royal 8vo. With 48 pages of illustrations and 30 line drawings. London 1959: Faber & Faber. 42s.

ix repro-
L. Hertig
unstkreis
ps in der
8 colour
part 1959:
oesia at-
ri. No. 3,
er, Pica-
I Tapié,
by Sca-
wombly,
painters,
an 1959.
my 8vo.
Monda-
rti. 8vo.
s. Turin
sta. De
Petrin.
ce 1958:
r Reise
) New,
Heinrich
es text.
hoebus
sichen
155 pp.
Fr. 13.50
s with
plates
ngs in
Prestel
angois:
à Pi-
1958:
icque.
plates.
cripts.
With an
rmald.
colour.
n and
With
ook of
Jean
repro-
Each
Jean
onge,
eppe
usen,
nodo-
ldorf
chità
ated.
unst.
des
colour
ome
chau-
glo-
oyal
d 30
ber.

Itzsimmons, James: Jean Dubuffet. Brève Introduction à son œuvre. 8vo. 66 pages. 66 monochrome plates. Brussels 1958: Éditions de la Connaissance.

Flaker, Karl, and Kessel, Joseph: Legende Afghanistan. 25 X 24 cm. 220 pages with 19 colour plates and 165 monochrome illustrations. Cologne 1959: DuMont Schauberg. DM 44.—

Festa, Francis: Corot. Sa Vie et son Œuvre. 4to. 224 pages. Illustrated. Brussels 1958: Elsevier.

Sapp Frank: Graphik. Introduction by Hans Melchers. 60 pages with 36 plate illustrations, some in colour. 27 X 36 cm. Munich 1959: Prestel Verlag. DM 50.—

Jean Frélaud: Peintre-graveur, 1879—1954. Exhibition catalogue, Musée des Beaux-Arts, Rennes, March—May, 1959. Preface by Marie Berhaut. Biographical notes. 24 pp., and four plates. Rennes 1959: Musée des Beaux-Arts.

10 Jahre moderne Kunst. Die Kunstausstellung auf der Weltausstellung in Brüssel. With an Introduction by Dr. Emile Langul. 17.5 X 25 cm. 360 pages. With 32 colour plates and 270 monochrome illustrations. Cologne 1959: DuMont Schauberg. DM 19.50

Gehr, Ferdinand: Eine Monographie. Texts by Joan de Almeida, Thaddäus Zingg, and Ferdinand Gehr. 8vo. 156 pages. Illustrated. Zürich 1959: NZN Buchverlag. sFr. 25.—

Giani, Giampiero: Pittori del Novecento. 8vo. 6 pages and 95 colour plates. Milan 1959: Ed. la Conchiglia. Lire 5000

Goldblatt, Maurice H.: Pierre Fleury. 12 pp. Introduction, 22 pp. Illustrations and one colour plate, biographical summary. Paris 1959: Ishtar. fr. 650

Habasque, Guy: Cubism. Biographical and critical study. Translation by Stuart Gilbert. 8vo. 172 pages and illustrations. Geneva 1959: Skira. sFr. 30.—

Hartlaub and Weissenfeld: Gestalt und Gestaltung. 8vo. 143 pages. 5 colour and 260 monochrome plates. Baden-Baden 1958: Agis Verlag.

Hayward, J. F.: Huguenot Silver in England, 1688—1720. Royal 8vo. With colour frontispiece and 96 pages of illustrations. London 1959: Faber & Faber. 45s.

Heynig, Annemarie: Ernst Ludwig Kirchner — Graphik. 144 pages with 24 coloured, 20 two-tone and 52 monochrome plates. 26 X 32 cm. Munich 1959: Prestel Verlag. DM 48.—

Hunter, Sam: Miró. Das graphische Werk. Translated from the English by Robert Schmutzler. 4to. 48 pages text. 102 pages illustrations. Teufen 1958: Niggli. sFr. 48.—

Hüttinger, Eduard: Venezianische Malerei. 4to. 80 pages text and 107 pages illustrations. Zürich 1959: Büchergilde Gutenberg. sFr. 23.40

Il Settecento a Roma. Exhibition catalogue. Rome, Palazzo delle Esposizioni, 19/3—31/5/1959. 8vo. 568 pp. 80 monochrome plates. Rome 1959: De Luca. Lire 1500

Il Verri. Rivista di letteratura. No. 3, June 1959. Contains an Italian translation of Pound's Mauberley, essays, poems; art, theatre and cinema chronicles. 140 pages. Milan 1959: Rusconi e Paolozzi. Lire 600

Jenyns, Soame: Later Chinese Porcelain. Fully revised 2nd edition. Royal 8vo. With 124 pages of illustrations, some in colour, and 10 line reproductions. London 1959: Faber & Faber. 45s.

Junge Künstler 58/59. Fünf Monographien deutscher Künstler der Gegenwart. 8vo. 68 pp. 8 colour and 30 monochrome plates. Cologne 1959: DuMont Schauberg.

Kühler, Heinz: Die Augustusstetue von Priamporta. 22 X 29 cm. 56 pp. with 54 monochrome illustrations. Cologne 1959: DuMont Schauberg. DM 19.50

Kauffmann, C. M.: The Bath of Pozzuoli. The Medieval Illuminations of Peter of Eboli's Poem. Crown 4to. With over 100 illustrations. London 1959: Faber & Faber (distributor for Bruno Cassirer). 42s.

Kenna, V. E. G.: Cretan Seals. Together with a Catalogue of the Minoan Gems in the Ashmolean Museum. Royal 4to. 172 pages with 23 collotype plates and 172 text-figures. Oxford 1959: Clarendon Press. 5 gns.

Killer, Josef: Die Werke der Baumeister Grubenmann. 2. Auflage zum Anlass des 250. Geburtstages von Hans Ulrich Grubenmann. 8vo. 172 pages with figures. Zürich 1959: Leemann. sFr. 25.—

Paul Klee. Dans l'entremonde. (Original title: Im Zwischenreich.) Watercolours and drawings of Paul Klee, with texts by the artist, René Crevel, Carola Giedion-Welker, Will Grohmann, Werner Schmalenbach, Georg Schmidt. French translation by Armet Guerne. 4to. iv, 61 pages, illustrations, 18 plates. Paris 1959: Delpire.

Langer, Susanne K. (Ed.): Reflections on Art. A source book of writings by artists, critics, and philosophers. Med. 8vo. 424 pages, illustrated. Baltimore 1958: The Johns Hopkins Press.

Lohmann, Henri: Les Céramiques précolombiennes. 8vo. With 32 plates, including 8 in colour. Paris 1959: Presses Universitaires. fr. 2000

Lévêque, Jean-Jacques: Louise Janin. 10 pp. Introduction, 20 plate illustrations, biographical summary. Paris 1959: Ishtar. fr. 650

Leymarie, Jean: Fauvism. Biographical and critical study. Translation by James Emmons. 8vo. 166 pages. Illustrated. Geneva 1959: Skira.

Lullies, Reinhard, and Hirmer, Max: La sculpture grecque de ses débuts à la fin de l'hellénisme. Translated from the German by Lilly Ghali-Kahil. 4to. 86 pages text with illustrations and 264 pp. of reproductions. Paris 1959: Flammarion. fr. 5250

Maestri della Pittura del Seicento Emiliano. Exhibition catalogue compiled by Francesco Arcangeli, Maurizio Calvesi, Gian Carlo Cavalli, Andrea Emiliani, Carlo Volpe. Introduction by Cesare Gnudi. Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 26/4—5/7/1959. 8vo. 304 pages. 155 monochrome plates. Bologna 1959: Ed. Alfa. Lire 1300

Marangoni, Matteo: Guercino. 4to. 20 pp. 62 plates. Milan 1959: Martello. Lire 1800

Marchiori, Giuseppe: Eva Fischer, 24 opere. 8vo. 5 pages. 24 colour plates. Milan 1958: Sperling & Kupfer. Lire 9000

Marchiori, Giuseppe, and Crispolti, Enrico: Sculture di Mino Rosso. Collana di "Notizie", No. 3. 8vo. 39 pages. 27 monochrome plates. Turin 1959. Lire 400

Mariacher, Giovanni: Camini d'ogni tempo e paese. 8vo. 184 pages. 5 colour plates. Milan 1958: Vallardi. Lire 4000

Matt, Leonhard von: L'architecture antique à Rome. Preface by Jerome Carcopino. Introduction by Noël Calet, after Bernard Andreae. 4to. xvi, 24 plates. Paris 1959: Fayard.

Mondrian. An album with 12 coloured plates. 50 X 65 cm. Introduction by Michel Seuphor. 200 numbered copies. Paris 1959: Denise René. fr. 40,000

Muller, Edouard: Berthe Lassieur (1882—1919). 8vo. 27 pages, and 25 plates. Geneva 1959: Cailler. sFr. 12.—

Neppl, Alberto: Francesco Del Cossa. 4to. 52 pages. 20 colour and 28 monochrome plates. Milan 1958: Silvana. Lire 5000

The Painter and Sculptor. A Journal of the Visual Arts. Volume II, No. 2. Summer 1959. Contains articles on United Nations films, problems of contemporary sculpture, the work of Sidney Nolan, Geoffrey Clarke and Jack Levine. 29 pages. Numerous illustrations. London 1959: Painter and Sculptor Press. 2s. 10d.

Pallucchini, Rodolfo: Sergio Romiti, 12 opere. (Coll. "Giovane pittura italiana".) 8vo. 32 pages. 12 colour plates. Milan 1958: Il Milione. Lire 1200

Perocco, Guido: La Galleria d'arte moderna di Venezia. 8vo. 44 pages. 86 monochrome and 14 colour plates. Bergamo 1959: Arti Grafiche. Lire 2000

Portile, Fidenzio: Lettere sull'arte di Pietro Aretino. 8vo. 272 pages. 24 monochrome plates. Milan 1959: Il Milione. Lire 1800

Pfannstiel, Arthur: Dessins de Modigliani. 8vo. 88 pages. 57 monochrome plates. Lausanne 1958: Mermod.

Pignatti, Terisio: Carpaccio. Biographical and critical study. Translation by James Emmons. 8vo. 120 pp. Illustrated. Geneva 1959: Skira. sFr. 26.—

Pochon, Françoise: La Tasse. Text and lithographs after original wood cuts. Small 8vo. 38 pages. Illustrated. Zürich 1957: Wolfsberg. sFr. 42.—

Powell, Nicolas: From Baroque to Rococo. An Introduction to Austrian and German Architecture from 1580 to 1790. Crown 4to. With 4 colour plates and 125 monochrome illustrations from photographs, 2 maps and about 7 plans. London 1959: Faber & Faber. 50s.

Powell, T. C. E.: Die Kelten. 15 X 20.4 cm. 200 pages with 79 illustrations, 25 drawings and 9 maps. Cologne 1959: DuMont Schauberg. DM 14.80

Prodan, Mario: Chinesische Kunst. (Original title: Incontro con l'arte cinese.) Translation by Hans von Hülsen. 8vo. 284 pages. Illustrated. Olten 1958: Walter. sFr. 14.80

Rackham, Bernard: Islamic Pottery and Italian Maiolica in a Private Collection. Royal 8vo. With 475 monochrome and 5 colour illustrations, and a few diagrams. London 1959: Faber & Faber. 84s.

Raimondi, Riccardo: Deges e la sua famiglia in Napoli dal 1893—1917. 8vo. 297 pp. 28 plates. Naples 1958: SAV. Lire 4000



Tiranti

art bookshop

Enquiries for all art books reviewed here, or otherwise, will have our immediate attention. We have specialized exclusively in art since 1895. Tiranti Art Bookshop, 72 Charlotte Street, London W.1, U.K.

Rimbaud: Illuminationen. Swedish translation by Helmer Lang, with illustrations by Max Walter Svanberg. 120 pp. 24 X 28 cm. Malmö 1958: Allhem. 32 crs.

Rohr, Franz: Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart. 8vo. 480 pp. Illustrations and 36 colour plates. Munich 1958: Bruckmann.

Rousselot, Jean: Pelayo. 8vo. 37 pages. 14 plates. Geneva 1959: Cailler. sFr. 5.—

Schmalenbach, Werner: Grundsätzliches zur primitiven Kunst. (From "Acta Tropica", 15, 1958, No. 4.) 8vo. 35 pages. Basel 1958: Verlag für Recht und Gesellschaft. sFr. 7.—

Sellern, Antoine: Italian Paintings and Drawings at 56 Princes Gate. 2 Vol. 8vo. 176 pages, with 65 monochrome plates, and 6 pages, with 138 monochrome plates. London 1959: Shenval Press.

Smith, Bernard: European Vision and the South Pacific, 1768—1850. A Study in the History of Art and Ideas. Imperial 8vo. 296 pages, with 60 plates. Oxford 1959: Clarendon Press. 4gns.

Stern, Robert: Schöpferische Freiheit. Künstlerisches Schaffen des arbeitenden Volkes. With illustrations and texts by various hands. 4to. 190 pages. Vienna, Stuttgart and Zürich 1959: Europa Verlag. sFr. 19.80

Tosca, Pietro: Pietro Cavallini. 4to. 24 pp. 25 colour and 8 monochrome plates. Milan 1959: Pizzi. Lire 5400

Vauxcelles, Louis: Le fauvisme. 8vo. 121 pp. 11 plates. Geneva 1958: Cailler. sFr. 12.—

Venturi, Lionello: Rouault. Biographical and critical study. Translated by James Emmons. 8vo. 144 pages. Illustrated. Geneva 1959: Skira. sFr. 26.—

Volbach, W. F., and Hirmer, M.: Arte Paleocristiana. 4to. 124 pages. 30 colour and 228 monochrome plates. Florence 1958: Sansoni. Lire 11,000

Wildenstein, Georges: Gauguin, sa Vie, son Oeuvre. 8vo. 200 pages. 104 monochrome and 2 colour plates. Paris 1958: Presses Universitaires.

Zampetti, Pietro: Jacopo Bassano. 4to. 82 pages. 19 illustrations and 86 colour plates. Rome 1958: Libreria dello Stato. Lire 15,000

Zeitschrift für Kunstwissenschaft. Band XII/3—4, 1958. Contains following articles: Richard Hamann-MacLean, Zur Braunsdorfer Johannesfigur; Hans Wentzel, Eine deutsche Glasmalereizeichnung des 14. Jahrhunderts; Margrit Lisner, Zu Benedetto da Malano und Michelangelo; Carl Koch, Zwei Altarflügel mit Gemälden Baldungs aus seiner Nürnberger Epoche; Karl-Adolf Knappe, Das Löffelholzfenster in St. Lorenz in Nürnberg und Hans Baldung; Lothar Frede, Leonhard Posch, ein Reliefbildner der Goethezeit; Hans Butzmann, Erinnerung an Wilhelm Vöge; Wilhelm Vöge, Sonett: der Abendgang. 93 pp. Numerous illustrations. Berlin 1958: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft.

ADDENDA

Apollonio, Umbro: Giuseppe Santomaso. German translation by Werner Haftmann; English version by Norbert Guterman. 8vo. 23 pages. 24 plates. Amriswil 1959: Bodensee Verlag. sFr. 5.—

Arp. Edited with an Introduction by James Thrall Soby. Contributions by Jean Arp, Richard Huelsenbeck, Robert Melville, Carola Giedion-Welcker. 128 pages. 114 illustrations. New York 1958: The Museum of Modern Art. \$4.50

Benziger, Mariell: August Benziger, portrait painter. By M. B., with the assistance of Rita Benziger. 4to. 485 pages. Illustrated. Glendale, California 1958: Clark. \$16.00

Bode, Wilhelm von, and Kühnel, Ernst: Antique Rugs from the Near East. English translation by Charles Grant Ellis. 184 pp.

122 illustrations, including four in colour. Braunschweig 1958: Klinkhardt & Biermann. DM 25.—

Bozzani, Giuseppe: Bianco e Nero. Artisti ticinesi del 900. With 15 plates. Lugano 1957: La Toppa. sFr. 4.50

Dorner, Alexander: The Way beyond Art. 154 pages. 64 illustrations. New York 1958: New York University Press. \$4.00

Escholier, Raymond: Henri Matisse. Sein Leben und Schaffen. 314 pp. with 87 illustrations. Zürich 1958: Diogenes Verlag. sFr. 27.85

Faison, S. Lane: A Guide to the Art Museums of New England. Foreword by Perry T. Rathbone. xviii, 270 pages. 405 illustrations, maps. New York 1958: Harcourt, Brace. \$5.00

Hartt, Frederick: Giulio Romano. 2 Vols. 356 pages. 544 illustrations, including one in colour. New Haven 1958: Yale University. \$25.00

Jakovsky, Anatole: Die naive Malerei in Frankreich. Introduction by Florent Fels. 172 pages with many illustrations. Zürich 1957: Diogenes Verlag. sFr. 15.90

Kunsten Idag. No. 1, 1959. Vol. 47. Contains extensively illustrated essays on Paul René Gauguin by Leo Estvad, and on five Italian sculptors (Martini, Marini, Mascherini, Manzù and Fazzini) by Ruth Jorgensen. English summaries. Oslo 1959: Kunsten Idag. \$2.00

Little Magazines. An exhibition catalogue of the Walker Art Center, Minneapolis, 12/10—9/11/1958. Introduction by James Boyer May. Bibliography and valuable checklist with addresses of little magazines.

Manson, Grant Carpenter: Frank Lloyd Wright to 1910: The First Golden Age. Introduction by H.-R. Hitchcock. xii, 228 pp. 135 illustrations. New York 1958: Reinhold. \$10.00

Friedrich Bayl

Kunstbücher und Graphik

Kunst und Geschichte

Arnold Hauser: Philosophie der Kunstgeschichte. C. H. Beck Verlag, München 1958. DM 22.50

Arnold Hauser: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. 2 Bände. C. H. Beck Verlag, München. 2. Auflage 1958. DM 35.—

Paul Ferdinand Schmidt: Geschichte der modernen Malerei. W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart. Achte erweiterte und überarbeitete Auflage 1957. DM 36.—

Leopold Zahn: Eine Geschichte der modernen Kunst. Ullstein, Berlin 1958. DM 29.—

Georg Poensgen, Leopold Zahn: Abstrakte Kunst — eine Welt-sprache. Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden 1958. DM 48.—

Franz Roh: Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart. F. Bruckmann Verlag, München 1958. DM 56.—

Neue Kunst nach 45. Malerei. 60 Farbtafeln, 120 Abbildungen. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1958. DM 36.—

Junge Künstler 58/59. Fünf Monographien deutscher Künstler der Gegenwart. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1958. DM 12.50

«Kunstwerke sind Herausforderungen. Wir erklären sie nicht, wir setzen uns mit ihnen auseinander. Wir legen sie unseren eigenen Zielen und Bestrebungen entsprechend aus, übertragen auf sie einen Sinn, der seinen Ursprung in unseren eigenen Lebensformen und Denkgewohnheiten hat, machen, mit einem Wort, aus jeder Kunst, zu der wir eine wirkliche Beziehung haben, eine moderne Kunst.» So Hauser in der Einleitung zu seiner «Philosophie». Das Bild — um nur von ihm zu reden — wird zum archimedischen Punkt

im Koordinatensystem von Persönlichkeit und «Situation». Den typisch kunsthistorischen Deutungen von Stil, Inhalt und Gestalt, den Form- und Strukturanalysen wird eine Betrachtungsweise gegenübergestellt, die aus den wechselseitigen Beziehungen von Gesellschaft und Individuum die Äußerungen des einzelnen als spezifische Manifestationen einer Zeit zu erklären sucht. Hauser, geborener Ungar, studierte in Deutschland, war in Wien Schüler Dvoráks, wurde in Paris von Bergson und Lanson beeinflusst, wandte sich in London, wo er jetzt lebt, der Soziologie zu und entwickelte schliesslich eine eigene Methode soziologischer Kulturforschung, deren Rückgrat dialektische Geschichtsphilosophie und Psychoanalyse sind. Ueber diese Methode, ihre Notwendigkeit und Berechtigung, ihre Grundlagen und Grenzen handelt Hausers «Philosophie». Mag man auch einzelnen Argumenten nicht immer folgen können und der Meinung sein, dass Marx und Freud nicht die einzigen Stützen einer Kunstsoziologie sein müssen — eine Koppelung übrigens, um die man sich anfangs der dreissiger Jahre vergebens bemüht hatte —, so ist doch zu begrüssen, dass heutzutage endlich versucht wird, über das enge und beschränkte Fachwissen hinaus Kunst im grossen Zusammenhang allgemeinen gesellschaftlichen Geschehens zu sehen. Wie nützlich und fruchtbar eine solche Sicht sein kann, bewies Hauser mit seiner früheren «Sozialgeschichte». An einem ungeheuren Material, das vom Paläolithikum bis zur «Zeit des Films» reicht, erprobte Hauser seine Methode. Dabei entstand eine Art umfassender Kulturgeschichte, die sich mit bildender Kunst, Literatur, Musik, Philosophie, Theater und Film befasst, die unversehens neue Relationen und Perspektiven liefert. Vieles überzeugend, manches zu summarisch oder überbetont, anderes erweckt Widerspruch, besonders die zuweilen

trockene, rein intellektuelle Betrachtung der bildenden Kunst — doch nicht auf die Einwände kommt es an. Hauser hat unter Beweis gestellt, dass Kunstsoziologie — wie es vor ihm schon Lukacz allerdings nur für bestimmte Epochen der Literaturgeschichte und dazu noch ideologisch und politisch gebunden versucht hatte — zu neuen wichtigen Erkenntnissen führen kann. Hauser macht einen grossartigen «bürgerlichen» Anfang, der zur Fortführung, Vertiefung und Erweiterung herausfordert.

Hausers «Sozialgeschichte» erschien jetzt in zweiter Auflage — ein nicht gerade leicht lesbares Buch von über 1100 Seiten! Dieser erstaunliche Erfolg gründet sich auf das Bedürfnis weiter Interessierter, doch nicht fachlich eingeeengter Kreise, «Liehaber» im besten Sinne, mit den befremdenden Erscheinungen der modernen Kunst «fertig zu werden», sie zu verstehen, sie im Zusammenhang als Gewordensein zu erkennen. Diesem Bedürfnis verdanken auch die vielen, in den letzten Jahren erschienenen Geschichten der modernen Kunst ihre Publikation. Wie immer ihr Ausgangspunkt ist, stets wird das Heutige als Ergebnis einer formal und/oder geistig notwendigen Entwicklung gedeutet.

Für Paul Ferdinand Schmidt «besitzt die Geschichte der Kunst den unschätzbaren Vorzug der Abwesenheit menschlicher Unzulänglichkeiten». Sie ist für ihn nach Pinder «eine Geschichte der Weltanschauungen». Folgerichtig wird die Geschichte der Malerei zu einer mehr oder weniger kontinuierlichen Reihe malender Persönlichkeiten. Da diese sich aber nicht nach einem festen Prospekt entwickeln und Schmidt auf seine «weltanschauliche» Kapiteleinteilung nicht verzichten will, wird oft genug Zusammengehöriges auseinandergerissen. So werden im «Kreis des Blauen Reiters» auch Klee und Naun abgehandelt, während Kandinsky erst in der «Absoluten Malerei» seinen Platz u. a. neben Trökes, Fietz und Miró findet; der Dadaismus ist gerade beim «Magischen Realismus» erwähnt, der Surrealismus in einem eigenen Kapitel an Chirico, Max Ernst, Lurçat und Dalí exemplifiziert. Vielfalt, Gleichzeitigkeit und Parallelität der Erscheinungen werden zugunsten der «geistigen Linien» ausgetrocknet. Doch scheint den wissensdurstigen Amateuren gerade diese idealistische und ideologische Führung zu gefallen — das Buch konnte jetzt (seit 1952) in achter erweiterter Auflage erscheinen.

Unbeschwerter geht der sachverständige Leopold Zahn an seine Arbeit. Er macht keine Geschichte von Linien und Leitmotiven — diese ergeben sich von selbst aus der fortschreitenden Tätigkeit des malenden, bildhauernden und bauenden Menschen. Sie werden deutlich gemacht durch kleine bezeichnende Begebenheiten und durch zahlreiche Selbstzeugnisse der Künstler, die die Darstellung schön beleben. In dem Buch «Abstrakte Kunst — eine Weltsprache» (ein grossprecherischer und doch nichtssagender Titel) sucht Zahn zusammen mit G. Poensgen das Abstrakte in Malerei und Plastik weniger zu erklären, als in seiner ganzen Breite an Abbildungen darzustellen. Diese Absicht musste misslingen, da das Bildmaterial zufällig und planlos zusammengebracht und verwirrend angeordnet wurde. Fraglich wird das Unternehmen, wenn es zum Beweis früher Abstraktion eine Zeichnung Leonardos auf den Kopf stellt, um sie so, begleitet vom bekannten Zitat über die Mauerflecken, ihres gegenständlichen Gehalts zu entkleiden. Gewinn des Buches sind die von Werner Hofmann zusammengestellten Quellschriften zur abstrakten Kunst und die gut gewählten Selbstzeugnisse der Maler, die die Reproduktionen ihrer Werke begleiten.

Rohs «Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart» ist als VI. Band von Bruckmanns Deutscher Kunstgeschichte erschienen. Der Rahmen verpflichtet zu wissenschaftlicher Exaktheit und Skepsis. Roh verbindet sie mit zwei glücklichen Qualitäten. Er sieht Bilder; er ist Augenmensch, er hat viele Tausende gesehen, gute und schlechte, und sich ein Reservoir der Erfahrungen und Wertmassstäbe angesammelt. Er erlebt die Künstler; er ist Zeitgenosse. Seit dem Dadaismus hat er die meisten gekannt, hat mit ihnen Gespräche geführt, ihre Entwicklung verfolgt. Das ist im Buch auf jeder Seite zu spüren. Roh verzichtet auf gewagte Theorien, das Zusammengehörige ist in grossen Kapiteln untergebracht. Der Bericht von den «Vorläufern» ist gestrafft, das Wesentliche hervorgehoben; vom Dadaismus ab geht er bis in unsere Tage grossartig in die Breite. Da begegnen wir überraschend wieder Künstlern, die in der Tausendjährigen Nacht verloren gingen — übrigens ist Roh der einzige, der dem «nationalsozialistischen Rückschlag» und dem «Verlust an künstlerischen Kräften» eigene Kapitel widmet. Ältere und junge Maler, renommierte und wenig bekannte, werden mit längeren oder kürzeren Worten und treffenden Adjektiven, zumeist auch mit Abbildungen lebendig gemacht. Rohs Buch fehlt jener Anhang von Facts und Daten, Biographien, Ausstellungs- und Bild-

hinweisen, Literaturangaben, den glücklicherweise jetzt deutsche Kunstbücher begleiten. Es braucht diesen Anhang nicht; es ist selbst «Apparat», Gesehener, erlebter, lesbarer.

Den gewagten Versuch, die Gegenwart als Geschichte zu sehen, unternimmt der Verlag DuMont Schauberg. Er ist riskant, erregend riskant, denn er muss, wenn er glückt, den Mitlebenden vor sich selbst, vor die im Bild sichtbar werdende Zeit stellen. Herausgeber und Verlag proklamierten Versuch und Aufgabe im Titel «Neue Kunst nach 45». Damit sind klar und eindeutig nicht Werke irgendwelcher Tendenz gemeint, die gerade noch feucht sind, ein besserer Herbstsalon, sondern Bilder avantgardistischer Tendenz, die ihrem Wesen nach erst nach 1945 gemalt werden konnten. Leider verstanden von den zehn Autoren, unter die der Herausgeber das Thema nach Ländern getrennt aufteilte, nicht alle, ihm gerecht zu werden und die Stunde zu nutzen; beispielhaft Sam Hunter (für die USA und Kanada), Umbro Apollonio (für Spanien), Herbert Read (für England, mit Abbildungen, die weit über den Sinn des Textes hinausgehen) und H. L. C. Jaffé für die Niederlande. Diese versuchen, ohne Wurzeln abzuschneiden, in Wort und Bild die neuen künstlerischen Tendenzen deutlich zu machen, die sich erst nach 1945 durchsetzen konnten, in einer andersartigen geistigen, künstlerischen und soziologischen Situation, die neue Forderungen des Werkes an Künstler und Betrachter und des Künstlers und Betrachters an das Werk stellt. Hier wird der Wagemut von Herausgeber und Verlag vom Verständnis der Autoren begleitet und das Versprechen des Titelmanifests eingelöst.

Fast ein Stück zeitgenössischer Kunstgeschichte wurden die fünf Monographien über junge deutsche Künstler durch ihre Zusammenfassung in einen Band. Grohmann nimmt sich tatkräftig des Jüngsten und Unbekanntesten an, des Bildhauers Guido Jentritsko, Juliane Roh seines gegenständlichen Kollegen Fritz Koenig. Walter Holzhausen nähert sich aus dem Landschaftlichen und Anekdotischen Fassbenders Malerei, Schulze Veilinghausen aus dem Landschaftlichen und Biographischen Emil Schumachers Bildern. Werner Schmalenbach erschliesst Sonderborg am dreifältigen Tempo, als Malakt, künstlerischer Ausdruck und dargestellter Bildinhalt. Fünf verschiedene künstlerische Persönlichkeiten, fünf verschiedene Darstellungsweisen, die Reichtum und Möglichkeiten gegenwärtiger Kunst im wahrsten Sinne vor Augen führen. Dass das Buch vom «Kulturkreis im Bundesverband der deutschen Industrie e. V.» unter Mitarbeit von Gustav Stein und Eduard Trier herausgegeben wurde, sei freudig bemerkt. Der Titel enthält das Versprechen jährlicher Veröffentlichungen.

Einzeldarstellungen

Werner Haftmann: Emil Nolde. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1958. DM 44.—

Will Grohmann: E. L. Kirchner. W. Kohlhammer, Stuttgart 1958. DM 39.—

Will Grohmann: Wassily Kandinsky. Leben und Werk. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1958. DM 67.—

Carola Giedion-Weicker: Constantin Brancusi. Benno Schwabe & Co., Verlag, Basel 1958. DM 48.—

August Macke: Die Tunisreise. Aquarelle und Zeichnungen. Mit Texten von August Macke, Paul Klee, Günter Busch und Walter Holzhausen. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1958. DM 48.—

Gegenwart als Geschichte und Geschichte als Gegenwart zu erkennen — dieses aus der Situation geborene Streben musste auch monographische Darstellungen provozieren, und besonders über Künstler der jüngsten Vergangenheit, deren Lebenswerk abgeschlossen, doch von der Gegenwart noch nicht hinreichend assimiliert wurde. Das trifft besonders für die Maler des deutschen Expressionismus zu, der wohl um 1930 schon seine Lebenskraft verloren hatte, aber durch den brutalen Schnitt nationalsozialistischen Machtwillens nicht verarbeitet werden konnte und der heute wieder zur Zeit der «Psychogramme» und des «abstrakten Expressionismus» aktuell geworden ist. Systematisch wurde in den letzten Jahren an die Klärung dieser nicht mehr nur für Deutschland allein wichtigen Kunststepoche gegangen. Die diesjährigen Monographien beschäftigen sich mit den beiden stärksten Persönlichkeiten, mit Nolde und Kirchner.

Haftmann unternimmt es, Nolde zu erschliessen — wahrlich keine leichte Aufgabe. Es gilt, dessen hermetische Welt voller Mystik und Farbensymbolik, «chthonisch und panisch», wie sie ist, zugänglich zu machen, ohne schwülstiger Emphase billiger Hintergründigkeit oder banaler Sachlichkeit zu verfallen. Haftmann gelingt es durch

seinen «chronikalischen Bericht», in dem die «eigentümliche» Logik des Zufalls, die ein Künstlerleben lenkt, durchscheinend wird. Indem er auch vor dem Schwersten nicht zurückschreckt, erweist er an 46 Analysen, die die glänzend reproduzierten Bilder begleiten, die grosse Lebens- und Künstlerlogik Noldes und weiss sie bis zu jenem Punkt zu führen, an dem sich das Alogische, das letzte künstlerische Erlebnis zu öffnen bereit ist.

Malstil und Persönlichkeit Kirchners verlangen eine andere Darstellung. Der Künstler, die stärkste malende Potenz der «Brücke», ist der einzige, dessen Werk nicht im Stil der Gemeinschaft aufging — noch zweimal änderte sich nach 1914 seine «Ausdrucksprache». Er ist auch der einzige, der sich über Kunst und Leben theoretisch geäussert hat. Doch obwohl er zu einer Klarheit gelangte und seine Malerei erneuerte, die Bilder erhielten nie mehr die bezwingende Kraft des ersten Elans. Kirchner blieb einsam, zwiespältig, unbefriedigt. Grohmann schildert den tragischen Ablauf dieses Lebens am Beispiel der Bilder, oft auch mit Briefen, die er vom Maler erhalten hat, mit sachlicher Ueberlegenheit. Der Bildband ist der Vorreiter der grossen und umfassenden Monographie, die, wie Autor und Verlag versprechen, in einigen Jahren erscheinen soll.

Gleichzeitig legt der in vielen Sätzen gewandte Grohmann sein Standardwerk über Kandinsky vor. Es «ist der Versuch einer Biographie des Malers und Denkers Wassily Kandinsky; es ist keine Analyse der abstrakten Malerei am Beispiel des Begründers der übergegenständlichen Kunst». So lautet der erste Satz Grohmanns, und einer der letzten: Kandinskys Symbolik ist ein noch Geschehenes, nicht ein Geschehenes, und der Betrachter wird sich damit abfinden müssen, dass er noch nicht, hinter den Phänomenen suchen kann. In dieser weisen Beschränkung, die Frucht langer Erfahrung, ist der «Versuch» gelungen. Wir erfahren, was zu wissen ist — mit einer Fülle von Bildbeschreibungen und Analysen der Schriften wird es deutlich gemacht. Instruktiv ist der vollständige Katalog der Gemälde, der jedes Werk beiseite der vielen und guten Reproduktionen abbildet.

Ohne Kandinsky ist die neue Malerei nicht zu denken — wer sich mit moderner Plastik beschäftigt, kommt um Brancusi nicht herum, und wer sich mit Brancusi beschäftigt, kommt nicht um das Buch der Giedion-Weicker herum. Es ist schlechthin vollkommen. Knapp geschrieben, kein Wort zu viel, aus langer und genauer Kenntnis des bildhauerischen Werdens, aus dem Miterleben, mit grosser Weisheit. Da wird nicht konstruiert und phantasiert, nicht klug an den Haaren herbeigezogen. Die Autorin tritt hinter den Künstler zurück, geht in ihm auf, und gerade dadurch vermag sie ihn und sein Werk auf magische Weise lebendig zu machen. Dazu kommen noch die vielen Photos, die Brancusi selbst aufgenommen hat, die die Plastiken zeigen, wie er sie selbst gesehen hat und gesehen haben will — ein kostbares Geschenk.

In seiner Art ebenso schön und mit ebensolcher Freude zu begrüssen ist die «Tunisreise» von August Macke. Sechzehn der schönsten Aquarelle, die bei diesem denkwürdigen Ausflug entstanden, sind in ihrer ganzen leuchtenden Brillanz originalgetreu wiedergegeben, noch zwölf Zeichnungen, Mackes Gedanken über Formen der Kunst und des Lebens, knappe instruirende Einführungen von Günter Busch und Walter Holzhausen, dazu das köstlich frische, heitere Tagebuch der Reise von Klee — das Ganze zusammengefasst in der schon sprichwörtlich guten und einfallsreichen Typographie und Gestaltung von DuMont Schauberg (Ernst Brucher und Karl Gutbrod). Ein Buch, um anzusehen und immer wieder anzusehen. Der Wunsch, die Aquarelle um sich zu haben, der einen auf der letzten DOCUMENTA ankam, ist erfüllt, ohne dass dafür grosse Opfer zu bringen sind.

Graphik

Unhistorisch, d. h. aktuell und original ist die Graphik lebender Maler — oder besser, kann sie sein. In Deutschland hatte noch der Expressionismus in ihr sein spezielles und stärkstes Ausdruckselement gefunden (siehe L. G. Buchheim, Graphik des deutschen Expressionismus), aber nach 1945 kümmerte sie aus inneren und äusseren Gründen dahin. Zwar wird seit 1951 alle zwei Jahre eine Sammelausstellung «Farbige Graphik» veranstaltet, die in einigen Museen gezeigt wird und nicht schlecht verkauft, doch bleibt die graphische Betätigung der Maler im allgemeinen gelegentliche Arbeit, mit der Folge, dass die nicht einfachen technischen und spezifisch graphischen Möglichkeiten, die erlernt, experimentiert, geübt werden müssen, nur selten ausgeschöpft werden. Damit Künstler sich heutzutage ernsthaft graphisch betätigen können, brauchen sie die über das Oekonomische hinausgehende Sicher-

heit, die ihnen den Vertrieb ihrer Blätter, Verleger und Auftraggeber gewährleistet. Glücklicherweise ist das jetzt auch in Deutschland, Pariser Beispielen folgend, der Fall, und das Erfreulichste ist dabei, dass sich die Verleger vielfach junger Künstler annehmen, deren Bilder neue Wege suchen.

Michael Hertz, Bremen, brachte u. a. einige Folgen farbiger Lithographien und Aquatinten von Nay heraus. Nay verleugnet seinen Stil auch auf diesen Blättern nicht, hier aber sind die zirkulären und ovaloiden Formen oft leuchtender und transparenter als auf den Gemälden und enthüllen erst den ganzen Zauber ihres Schwebens. Die Blätter wurden bei Georges Visat in Paris hervorragend gedruckt, ebenso wie eine Serie von drei Aquatinten Sonderborgs, der mit dieser Technik eine Darstellungsweise für seine rasanten Zeitwirbel gefunden hat, die sich logisch aus der Kratz- und Schabetechnik seiner Bilder entwickelte. Für Sonderborg ist die Graphik nicht ein Nebenbel, sie ist Steigerung und Bereicherung, die wiederum seinen Bildern zugute kommt. Eine neue Folge sehr schöner dreifarbigter Aquatinten brachte letzthin Berggrün in Paris heraus.

Mit renommierten Druckern können die anderen deutschen Maler kaum rechnen. Den in München Ansässigen steht wohl dank der Initiative Dr. Röthels im Keller der Städt. Galerie ein erfahrener Lithograph und eine Presse zur Verfügung; die übrigen aber sind mehr oder weniger auf zufällige Gelegenheiten angewiesen, durch die dann auch die graphische Technik bestimmt wird. Da die Maler aber jetzt durch Aufträge gesichert und getrieben sind, haben sie keine Mühe gescheut, in die Geheimnisse der «schwarzen Kunst» einzudringen, der schwarzen Kunst. Schade, dass die Verleger dem von Paris ausgehenden Trend nachgeben und genau wie die museale Sammelveranstaltung farbige Graphik verlangen. Gewiss ist sie verkäuflicher und einem Bild ähnlicher, aber es wird dabei nur zu leicht vergessen, dass die eigentliche Graphik schwarz-weiß ist, die ganze erregende Breite von Schwarz zu Weiss, und dass sie mit diesen durchaus nicht asketischen Mitteln ihr Bestes zu geben vermag. Gewiss stellt sich beim Künstler hier und da die Notwendigkeit der Farbe ein, aber daraus Zwang und Bedingung zu machen, ist absurd und verstellt das echte Verständnis für das Wesen der Graphik.

Die Edition Rothe, Heidelberg, kann schon zwei Folgen vorweisen: die erste mit den in der neuen deutschen Malerei klingenden Namen wie Cavael, Deppe, Götz, Platschek, Schumacher, Schultze und Thiele, die zweite u. a. mit Dahmen, Fischer, Grieshaber, Hajek und Westpfahl. Das reicht von Zwei- bis Achtfarbendruck, geht über Lithographie und Radierung bis zum Siebdruck, und umfasst vielfältige Möglichkeiten heutiger Gestaltung.

Schumacher, Platschek und Thiele bilden das feste Gerüst, mit dem der Abstracta-Verlag, Freiburg, seine erste Kollektion aufbaut. Die drei Maler gewinnen mit ihren Blättern immer mehr Sicherheit und Reife; ihre Graphik behauptet sich selbständig neben den Gemälden, variiert diese, ohne Persönlichkeit und Grundthema aufzugeben, leichter, beschwingter, doch nicht gewichtsloser. Eine schöne Radierung Klaus J. Fischers, zwei sichere Farblithos von Fritz Winter, Lithographien von Cavael und Geiger und ein Holzschnitt von Harnest vervollständigen die Serie, der in diesem Jahr eine zweite folgen wird.

Die Auflagen schwanken zwischen 30 und 65 Exemplaren, die Preise liegen im allgemeinen bei 60 DM für das Blatt. Jungen Liebhabern der neuen Bildkunst ist es leicht gemacht, originale Graphik zu erwerben und so den Grundstock für eine spätere Sammlung anzulegen. Neben allen anderen Gründen ein besonderer, diese Editionen zu begrüssen und, da sie sich um Qualität bemühen, zu fördern.

Es ist erstaunlich und widerspricht eigentlich der wirtschaftlichen wie künstlerischen Situation Deutschlands, dass die bibliophile Ausgabe und das schön gedruckte Buch mit Originalgraphik so gut wie keine Anhänger mehr findet. Um so mehr ist es zu begrüssen, dass sich die Galerie «Der Spiegel» in Köln dieser leider vernachlässigten Verpflichtung des Kunstverlegers annimmt und im Zusammenhang mit Ausstellungen oder unabhängig von ihnen erfreulich schöne Editionen herausbringt. So letzthin von Kleist «Ueber die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden», mit zehn Radierungen von Hann Trier (Auflage 50 Exemplare von 380 bis 450 DM), und von HAP Grieshaber Janus eine Mappe mit sechs mehrfarbigen Holzschnitten (Auflage 45 Exemplare, 300 und 400 DM). Andere Ausgaben sind in Vorbereitung — leider nur Findlinge auf dem deutschen, augenblicklich so optimistischen Kunst- und Buchmarkt.

INTERNATIONAL EXHIBITION CALENDAR

AUSTRIA

LINZ

Neue Galerie Wolfgang-Guritt-Museum: Contemporary Austrian artists, till 6/9

SALZBURG

Residenzgalerie: Austrian Romantics, paintings and prints, till 30/9

Dom: The Salzburg Dom—Reality and Symbol, till 30/9
Galerie Welz: Emilio Greco, sculpture and drawings, till 15/9

BELGIUM

ANTWERP

Middelheim Park: 5th Biennale of Sculpture in the Open, till 30/9

Museum Sterckxhof: Modern medallions, till 27/9

BRUSSELS

Palais des Beaux-Arts:

Galerie St-Laurent: 9 Belgian painters associated with the revue, «Edda», till 11/9

CHARLEROI

Palais des Beaux-Arts: Contemporary American painters and sculptors of New England, till 7/7

GHENT

Musée des Arts Décoratifs: Exhibitions of arts and crafts, and of industrial design, till 27/9

FRANCE

ALBI

Musée Toulouse-Lautrec: Three Painters of the Provence (Chabaud, Seyssaud, Verdilhan), till September; Contemporary German graphic art, 15/11—15/12

ANNÉCY

Galerie Perrière: Buffet, Friesz, Carzou, Desnoyer, Lhote, Pignon, Valtat, da Silva, a.o.

BESANCON

Musée des Beaux-Arts: Works from private collections of the region, till October

Musée Comtal: History of the region (Franche-Comté), till November

CAGNES

Château-Musée: André Marchand, till 15/10

Galerie des Arts: Modern paintings, masters and new names

CANNES

Galerie 45: Olivier Descamps, sculpture, till 10/9

CHARTRES

Musée de Chartres: Numismatic exhibition, beginning in October

GRENOBLE

Musée de Grenoble: Painters of Today, till mid-September

LYON

Musée: Robert and Sonia Delaunay

METZ

Musée: Albert Marquet, paintings and drawings, through September

MONTAUBAN

Musée Ingres: Vlaininck, paintings from private collections, till 30/9; Ingres portraits, on the occasion of the publication by the Museum of a catalogue raisonné, till 15/10

NANCY

Musée: Gruber, September

NANTES

Musée: Paintings from salons of 1870-1914, through September; Salon of local artists, October

NICE

Musée des Ponchettes: Yves Brayer, through September; Fabri-Canti, October

PARIS

Louvre: Domestic life in Rome and Greece, through November; The Theatre and the Dance in France during the 17th and 18th centuries (Cabinet de Dessins), till 15/9

Bibliothèque Nationale: Jacques Villon, painter and graphic artist, organized by the Galerie Louis Carré, till 20/9

Musée des Arts Décoratifs: Chagall, till 30/9; Sonia Delaunay, October

Musée d'Art Moderne: The Ecole de Paris in Belgian Collections, till 18/10

Maison de la Pensée Française: Posters by masters of the School of Paris, till 5/10

Galerie A.O.: Dechanet, October

Colette Allendy: Boris Rakine, paintings, till 3/10

Arnaud: vanguard artists

Art Internationale Contemporaine: Mathieu, Com-

pard, Degottex—monumental paintings

Claude Bernard: Rôel d'Haese, a sculptor's drawings, from 12/10

Berggruen: Courtlin, Poliakoff, Dubuffet

Bucher: Bissière, Hajdu, Tobey, Vieira da Silva, Reichel, de Stael, Bertholle, a.o.

Chardin: Marzelle, November

Iris Clert: Reopening of the Gallery with «Prix Iris Clert» for the best "metamatic" drawings, October 25th; Eva Aeppli, paintings, November

Cordier: Modern paintings

La Demours: Contemporary Aubusson tapestries

Rosé Droula: Cuxart, Fautrier, Georges, Sonderborg, Bellenecourt, Viseux

Facchetti: Vanguard artists

Galerie de France: Modern and young masters

lie de France: master drawings, prints and watercolours

Fürstenberg: Metcalf, sculpture, 2—17/10; Bill Copley, paintings, 20/10—4/11

Henriette Gomes: Balthus and Jean Hugo

Maeght: Modern masters

Neufville: Modern American and French

Camille Renault: Perré, 9—31/10

Denise René: Vasarely

Saint Germain: Dorazio, Knapp, Zack, a.o.

Synthese: Defosse, 6—29/10

Villard & Galanis: Barrios, paintings, 9—30/10

PEROUGES

Maison des Princes: Monthelliet, till 18/10

RAPHELE-LES-ARLES

Château de la Jansonne: Carloti, Druille, Tritsch, till 31/10

TOURS

Musée: Classic and ancient art from private collections in the Touraine, till 20/9

VENCE

Galerie Les Mages (Alphonse Chave): De Maria, recent paintings, till 15/8; "L'Art Brut", a selection of paintings and sculptures by untrained, eccentric and "insane" artists, presented by Jean Dubuffet, Autumn

VICHY

Roi Volmar: Suzanne Frère, till 15/9

GERMANY

AACHEN

Sueremond-Museum: Alfred Rothel, till 18/10; Belgian artists from the Province of Limburg, October

BADEN-BADEN

Kunsthalle: Japanese wood-cuts, till 6/9

BERLIN

Nationalgalerie (East-Berlin): Reopening Exhibition, with 19th and 20th Century European Art, and Josef Hegenbarth, till October

Orangerie: Triumph der Farbe, die europäischen Fauves, till 20/9

Schloss Charlottenburg: European Christian Art (in sculpture department)

Kupferstichkabinett: Dürer, graphic work, till December

Maison de France: Paul Flora

Meta Nierendorf: Modern Classicists, till 10/9

Schiller: Ludwig Peter Kowalski, till 19/9

Springer: Piero Dorazio, new work; Vedova

Elfriede Wirtzler: Kurt Lehmann, sculpture, till 3/10

BIELEFELD

Kunsthause: New Acquisitions of 1950—1959

BOCHUM

Bergbaumuseum: «Farbige Graphik», till 11/10

BONN

Kunstsammlungen: Contemporary Berlin Artists, till 11/10

BRAUNSCHWEIG

Städt. Museum: Hameln and Bad Pyrmont Artists Group «Arche», till 13/9; Toys and Games, till 27/9

New Acquisitions of the City, till 15/11; Small sculptures and reliefs, till 15/11; Jean Jacques Gaillard-Brüssel, paintings, till 22/11

Salve Hospes: A. Paul Weber, graphics; Birolli, paintings, also Ernst Wolfhagen, till 11/10; Werner Bischof, photographs, and Willy Thaler, watercolours, till 22/11; «Farbige Graphik» 1959, also Horst Skodierek, paintings, till 6/1/1960; «The Later Kokoschka», January—February

BREMEN

Kunsthalle: Prints and illustrated books by French XXth century masters, till 11/10; Curt Wittenbecher, paintings, watercolours and drawings, till 27/9

Bremen Artists, till 11/10

COLOGNE

Kunstverein: The Neuerburg Lithograph Collection, till 11/10; Cologne Artists, 1959, till 15/11; «Gedok»,

Christmas Exhibition, December

Abels: French and German Post-Impressionists, till 20/9

Anne Abels: Felice Canonico, till 30/9

Beisserée: Feri Varga, paintings and lithographs, till 3/10; Paul Kemper, paintings and graphic work, Dietrich Mohr, sculpture, till 24/10; Ursula Hirsch, paintings and graphics, till 30/11

DARMSTADT

Kunsthalle: Walter Helbig, oils and watercolours, till 11/10; Renato Birolli, paintings, till 15/11; Peter Steinforth, paintings and graphic work, till 28/12

Landesmuseum: «Farbige Graphik 1959», till 1/11; Karl Seeger and Heinz Helm, Memorial Exhibition, till 17/1/1960

DORTMUND

Schloss Capenberg: Fine crafts, till 11/10

Museum am Ostwall: Fernand Léger and Alberto Burri, through August; Marianne v. Werefkin, paintings, till 27/9

DRESDEN

Albertinum: Erich Fraass, paintings and drawings, till 27/9

Schloss Pillnitz: Work of the Moscow and Leningrad Art Academies, till 27/9

DUISBURG

Museum: «Farbige Graphik 1959», till 4/10; Fritz Winter, till 5/11

DUSSELDORF

Kunsthalle: Rolf Neesch, paintings and graphic work, till 6/9

C. G. Boerner: 25 masterpieces of graphic art from Schongauer to Chagall, till 15/10

Galerie Grossenhoff: Karl Schmidt-Rottluff

Galerie Gussar: Thomas Grochowiak, paintings and drawings

Hella Nebelung: Piero Dorazio and Antonio Corpora, paintings, till 3/10

Galerie Schmale: Wols

Trojanski: Paul Hurt, paintings, September

Galerie 22: G. Hoehne

Galerie Alex Vömel: Ernst Weiers, September; Barlach, October and November

ESSEN

Folkwang-Museum: Ben Nicholson, till 30/8; Theatre Architecture, till 1/11

Villa Hügel: 5000 Years of Indian Art, till 30/9

Galerie Schumann: Godeg, gouaches, August

Van De Loo: Modern Artists

FLENSBURG

Museum: Hans Holtorf, paintings and drawings, till 6/9

FRANKFURT

Hist. Museum: Frankfurt Sculpture, till 20/9

Olaf Hudtwalcker: Sam Francis, watercolours, till 12/9

Daniel Cordier: 22 painters, till 20/10

Kunstkabinett: Drawings and watercolours since 1910, till 12/9

Karl Vonderbank: Drawings and graphic work of Max Liebermann, till 30/9

FULDA

Galerie «Junge Kunst»: Swedish Graphics, till 13/9

GELENKIRCHEN-BUER

Städt. Kunstsammlung: «Farbige Graphik 1959», till 15/11; Annual show of Local Artists, till 20/12; Erich Kuhn, sculpture, Beate Kuhn, ceramics, Alo Altripp, drawings, till 7/2/1960

HAGEN

Karl-Ernst-Osthaus-Museum: Small sculptures and reliefs; Rolf von der Lense, tapestries and watercolours, till 4/10

HAMBURG

Museum für Kunst und Gewerbe: Early Irish Art, till 20/9

HANNOVER

Kestner-Gesellschaft: «Farbige Graphik», September

Galerie Brueberg: Heinz Klessing, till 13/9

HEIDELBERG

Kurfürstliches Museum: 18th Century baroque art, till 15/10

KARL-MARX-STADT (Chemnitz)

Städtische Kunstsammlung: Dresden Artists, till 27/9; 10 years of new acquisitions of the Städt. Kunstsammlungen, till 22/11; Exhibition of the Karl-Marx-Stadt district, till 29/11

KARLSRUHE

Kunsthalle: Hans Baldung Grien, till 27/9

KASSEL

Museum Fridericianum: Documenta II, till 11/10

Galerie Weiss: Brauer, Ernst, Fassbender, Grieshaber, Grochowiak, Mayer-Posenenske, Meister-

KIEL
Kunsthalle: Hans Rickers, till 20/9

KREFELD
Kaiser-Wilhelm-Museum: Alexander Calder, *Mobiles* and *Stables*, September–October; Hajdu, Penalba, Cousins, sculptures, November–December
Textilgaleriearchiv: Peruvian textiles, International Silk Exhibition, till October

LEIPZIG
Museum: Masterpieces returned from the USSR, till 18/10

LEVERKUSEN
Museum: Max Bill, till 26/7; Modern French Sacred Art, till 11/10

MAINZ
Haus am Dom: Mediaeval work of the Mainz region, till 22/9

MANNHEIM
Kunsthalle: «Farbige Graphik 1959», till 11/10; Alexander Calder, sculpture, Bernhard Heiliger, sculpture, till 13/12; Lurçat, tapestries, till 24/1/1960

MÜNCHEN
Haus der Kunst: Annual Munich exhibition, till 4/10; Giacomo Manzù, sculptures and drawings, till 4/10; 1000 Years of Chinese Painting, till 13/12; Modern Belgian painting from Ensor, till 13/12
Städtische Galerie: Ernst Barlach, sculptures, drawings and graphic work, till 4/10
Galerie Günther Franke: E. W. Nay, watercolours and gouaches, September
Wolfgang Gurlitt: W. von Hildebrand, oils, Friesz, drawings, Daumier, colour lithographs, and Angela Varga, small sculptures and ceramics, till 19/9
Karin Hiescher: Modern masters
Galerie Schöninger: Klaus Zilken, paintings and graphic work, till 15/9; Lindorm Liljefors, paintings, till 30/9
Galerie Stangl: Campigli, August
Galerie Stenzel: Ernst, Annemarie, Hans Graupner, till 20/9
Van de Leo: Gallizio, Jörn, Platschek, Reigl, Serpen, Sonderborg, Schumacher, August

NÜRNBERG
Gern. National-Museum: Old German drawings of the Karlsruhe Kunsthau, till 15/9; «Aus der Frühzeit der Evangelischen Kirche», till 30/9

OFFENBACH AM MAIN
Klingspor-Museum: Kurt Steinle, drawings of animals, till 31/10

RECKLINGHAUSEN
Kunsthalle: «Jünger Westen 58», till 25/10; Vitalité nell'Arte, November–December

SCHLESWIG-HOLSTEIN
Landesmuseum: «Farbige Graphik 1959», till 1/11

SOLINGEN
Klingensmuseum: Modern ceramics, handwoven textiles, and R. W. Ackermann, paintings, till 15/11; small format paintings, graphic work and sculpture, also A. Preusse, oils and graphic work, till 17/1/1960

STUTTGART
Staatgalerie: Late baroque Austrian and German oil sketches from the Wilhelm Reuschel Collection, till 29/11
Kunstvereins: Ida Kerkovius, till 30/9; Oskar Schlemmer, drawings, till 1/11; Ketterer auction exhibition, till 18/11; Christmas sale exhibition, till 23/12
Galerie Hans-Jürgen Müller: Willi Baumeister, October; Emil Schumacher, paintings, November; Paul Reich, sculpture, December

ULM
Museum: Martin Schaffner, till 15/11; Ikons from the Recklinghausen Ikonen-Museum, till 3/1/1960

WIEN
Kunsthaus: Günter Schulz-Ihfeldt, paintings, till 27/9

WITTEN
Märkisches Museum: A. Kirchner-Kruse, paintings, till 11/10

WUPPERTAL
Kunstmuseum: «Farbige Graphik», till 11/10
Galerie Parnass: Otto Greis, oils, till 20/9

HOLLAND

AMSTERDAM
Rijksmuseum: Flemish illuminated manuscripts of the Burgundian Age, till 13/9
Print Cabinet: Boucher and his Times, till 28/9
Stedelijk Museum: Gertrude and Otto Natzler, ceramics, till 28/9; 50-year sculpture survey, till 28/9; Werkman, prints, till 28/9; Bernard Childs, paintings and prints, October
Fodor Museum: Konrad Wachsmann, till 19/10

ARNHEM
Gemeentemuseum: Contemporary French tapestries, till 20/9; Paintings by doctors, till 11/10; Citroen collection of modern jewelry; Street collection of 17th–20th century paintings, 27/9 through November; Johan Buning, 25/10 through November; Art of the Near East, December to February

EINDHOVEN
Van Abbe Museum: 20th Century Art from the Museum Collections

LEIDEN
Museum De Lakenhal: Netherlands portraits since

1880, through August
Rijksmuseum voor Volkenkunde: The South Seas, till 6/10

ITALY

COMO
Villa Olmo: The Neoclassic Age in Lombardy, June–September

FERRARA
The Community of Ferrara: Celebration of the 1st Centenary of Italian Unity (1859–1959), till 12/12

FLORENCE
Palazzo Strozzi: International Biennial of Antiquaries, till 11/10
Galleria d'Arte Internazionale: Manuel Miranda, paintings, till 20/9
Galleria Spinetti: Italian Ottocento Painting, till 24/9

GENOA
Galleria Rella: Ajmon, Birolli, Carminati, Cassinari, Dova, Scanavino, a.o., till 5/9

MILAN
Galleria Bia: Burri, Vedova, Fontana, Garelli, a.o.
Galleria del Naviglio: Arp, Bacci, Balla, Brauner, Campigli, Capogrossi, Fontana, Gentilini, Jörn, Mathieu, Scanavino, a.o.

PRATO
Palazzo Pretorio: Contemporary graphic art from Prato collections, till 30/9

RAVENNA
Museo: Contemporary mosaics, till 31/10

RIMINI
Palazzo dell'Arengo: 2nd Morgan's Paint Biennial for painting, sculpture, and graphic art, July–September

ROME
Galleria Nazionale d'Arte Moderna: Robert Delaunay, retrospective exhibition, beginning October
mann, Rogister, Schwitzky, Slepman, Spiller, oils, gouaches and sculptures, till 1/10
Rome–New York Art Foundation: «Moments of Vision», an international exhibition presented by Herbert Read, July–November
Galleria Appunto: Vass, from 30/9; Hubbard, from 14/10

Galleria Pegiliani: Corpora, Santomaso, Spazzapan, a.o.

Galleria Schneider: Afro, Hadzi, Matia, Mirko, Scialoja, a.o.

Galleria Tartaruga: Novelli, Perilli, Scarpitta, Twombly, Vandercam, a.o.

SALUZZO
Community of Saluzzo: Matteo Olivero, painting retrospective, till 1/10

TURIN
Palazzo Belle Arti al Valentino: Contemporary French and Italian painters, September

TRENTO
Chamber of Commerce: R. Iras Baldessari, etchings, till 20/9

VENICE
Ca' Pesaro: 17th Century Painting in Venice, till 14/10

Palazzo Grassi: «Vitalità nell'arte», an international exhibition of contemporary painting and sculpture, till 5/10

Sala Napoleonica: Contemporary Polish Painting, September

Fondazione Giorgio Cini: 18th century Venetian drawings from the Wallraf collection, till 8/9

Galleria del Cavallino: Scanavino, paintings, till 18/9; Mathieu, paintings, till 30/9; Glenquinto, paintings, 1–11/10; Vera Haller, paintings, 12–21/10

Bovilacqua La Masa: Bona, paintings, till 25/9

Santo Stefano: Giorgio di Chirico, till 18/9

San Vidal: Caia Dulsin, paintings, till 1/9

1959: Liliana Cossoval, paintings, till 16/9

SWITZERLAND

AARAU
Kunsthau: Opening exhibition, Swiss art of the 18th century till today, to autumn

ASCONA
La Cittadella: Hans Gerber, sculpture and collages, till 21/8; Yuen Yuey Chinn, paintings, Eva Landori, etchings, till 11/9

BASEL
Kunsthalle: Young Spanish Painters, also Ernst Georg Rüegg and Hans Fischer, till 13/9
Museum für Völkerkunde: Magical protective devices for house and stable, till 15/9

Galleria d'Arte Moderna: Summer exhibition of paintings, drawings, sculpture by modern masters and younger artists; Max Kämpf, September

Beyerle: The Fauves, till autumn

Hilt: Bezombes, till 15/9

Rohentor: Wolf Barth, till 17/9

BERN
Kunsthalle: Matlese, the big «gouaches découpées» of 1950–54, till 20/9; Paintings by Tapiés, Alechinsky, Messagier and Moser, 26/9–25/10; Albert Schnyder, 31/10–6/12

Kilstein & Kornfeld: Giacometti, till 22/8

Verona Müller: Hsiung-Ping-Ming, till 20/9

BIEL (BIENNE)
Galerie Socrate: Loula Kauffmann, till 5/9

LA CHAUX-DE-FONDS
Galerie Numaga: Chastel, till 30/9

CHUR
Kunsthau: Augusto Giacometti, till 13/9

FRIBOURG
Musée: Marcello (1836–1879), till 13/9

GENEVA
Athénée: Derain, till 6/10

HEIDEN
Kunsthalle-Galerie: Albert Schnyder, till 26/9

HERGISWIL
Galerie Belvedere: Karl Hügin, Eugen Häfelfinger and Max Truninger, till 30/9

LAUSANNE
L'Entrée: Henri Ginat, till 31/8
Nouveaux Grands Magasins: François Burnens, till 16/9

Valletton: Laprade and Derain, till 5/9

LENZBURG
Schloss: Gothic sculpture of Aargau, till 15/10

LUCERNE
Museum: Modern Swiss Tapestries, till 11/10

RAPPERSWIL
Galerie 58: Johannes Itten, till 3/9

RHEINFELDEN
Kerbrunnen: M. Christ, W. Suter and J. Strasser, till 15/9

SCHAFFHAUSEN
Museum: The European Fauves, till 13/9

ST. GALL
Museum: New Swiss, French and German tapestries, till 18/10

THUN
Kunstsammlung: Braunschweig artists, till 4/10; Christmas Exhibition, till 10/1/1960

Galerie Aarequal: Victor Surbek, till 2/9

WINTERTHUR
Museum: Alfred Kolb, till 20/9
ABC: International graphic show, till 29/8; Cuno Amiet, till 26/9

ZÜRICH
Kunsthau: The Werner Bär and Kurt Sponagel Collections, till 20/9; Zürich artists annual, October; 5000 Years of Indian Art

Heimhaus: Contemporary caricaturists, till 9/9

Strauch: Franz Frömmel, till 13/9

Beno: Elisabeth Thalmann, paintings, September

Max Bollag (Modern Art Centre): Old and Modern Masters and New Names

Suzanne Bollag: «Contrasts» (modern painters and sculptures), till 30/9

Lienhard: Wols, August; Italo Valentini, paintings, September; Julius Bissler, October

Neupert: Contemporary and Old Masters

Orell Füssli: Willy Suter, till 19/9

Palette: School of Paris artists, August; W. Goetz and A. Longoni, September

Wenger: Modern prints, drawings, watercolours, posters and fine art books

Wolfsberg: Hans Fischer, prints, G. and D. Stefula, till 29/8; W. Gimmi and L. Schwerin, till 26/9

UNITED KINGDOM

(Exhibitions marked with an asterisk are circulated by The Arts Council.)

ASHFORD
Wye College: «Landscape for Living», till 22/8

BEDFORD
Cecil Higgins Museum: «Arts Council Collection, Part III, Romantic and Abstract», till 22/8

BIRMINGHAM
Museum: Samuel Johnson, Commemorative, till 4/10

BOURNEMOUTH
College of Art: «Arts Council Collection, Part IV: Since The War», till 29/8

BURY
Art Gallery: «The Damiano Collection of Modern Italian Paintings», till 26/9

CARDIFF
National Museum of Wales: «Eric Gill, master of lettering and typography, till 23/8; «Odilon Redon, till 12/9; Old Musical Instruments, till 2/11; Annual Exhibition, till 1/11

CHELTHAM
Art Gallery: «The London Group, till 19/9

CHRISTCHURCH
Red House Museum and Art Gallery: «Contemporary Foreign Lithographs, till 12/9

DERBY
Art Gallery: «The London Group, 1959, till 29/8

DUMFRIES
Graceland Arts Centre: «The London Group, 1959, till 21/11

DUNDEE
Art Gallery: British Colour Wood-cuts, till 22/10; English Porcelain, 21/11–January 1960

EDINBURGH

The National Gallery of Scotland: The Maitland Collection of 19th and 20th Century French Paintings, till October; Work in Progress: Old Master Drawings, till October
Royal Scottish Academy: "Czech Masterpieces from the National Gallery, Prague, till 20/9

HARROGATE

Art Gallery: "The London Group, 28/11—20/12

LEAMINGTON

Public Library, Art Gallery and Museum: "Arts Council Collection, Part I, The Impressionist Tradition, till 22/8; D. Day and onwards, an exhibition of drawings from the Imperial War Museum, 10/10—7/11

LIVERPOOL

Walker Art Gallery: Odilon Redon, Lithographs, till 11/10; The Second John Moores Liverpool Exhibition, 18/11—17/1/1960

LONDON

Arts Council Gallery: "The Romantic Movement, till 27/9

Trafford Gallery: "The Romantic Movement, till 27/9; 5 Years of Modern Swiss Art, 12/10—1/11

Victoria & Albert Museum: Wedgwood Bicentenary Exhibition, till 30/8

Alfred A. Ettore Colla, iron sculpture, till 19/9

Bauhaus-Arts: Leon Kossoff, till 9/10

Cecil Kalman Gallery: Celso Lagar, Max Jacob, Stanislawski and Derain, paintings

Diana: Kirchberger, Pfahler, Sieber, Biro, till 23/8; Maurice Jadot, Klaus J. Fischer, Gudrun Krüger, Fritz Ruoff, till 12/9; Alcockley, 7—24/10; Francken, paintings, 26/10—14/11

Empire Films: Nine Young Contemporaries, till 12/9; Sandra Blow, paintings, till 10/10

Foster Gallery: Arp, Giacometti, Matisse, Picasso, sculpture, till 11/9

Kaplan Gallery: Tinguely, till 21/10; Bella Brisel, November; Maurice Collis, gouaches, December

Leeds's Gallery: Kurt Schwitters, collages, till 10/10

Northborough Fine Art Ltd.: 19th and 20th Century European Masters—Bonnard, Cézanne, Dufy, Gauguin, Gris, Klee, Matisse, Picasso, Soutine, a.o.

New Vision Centre Gallery: Aaron Wilkin, paintings, till 3/10; Halima Nalecz, paintings, 5—24/10; W. de Hann and Conroy Maddox, paintings, 26/11—14/11

Onana Gallery: French Paintings of the 19th and 20th Centuries, till September

The Arthur Jeffress Gallery: 18th and 19th Century flower and fruit paintings

Tooth's: Recent Developments in Painting (Alonso, Bogart, Cuxart, Jenkins, Stubbing, Appel, Crozier, Feito, Jörn, Mathieu, Wemaere), till 10/10

Waddington Galleries: Larry Bigelow, paintings, till 3/10

Whitechapel Art Gallery: Kenneth Armitage Retrospective: Sculpture and drawings

Wildenstein: Old and Modern Masters

MANCHESTER

City Art Gallery: British Studio Pottery from the Victoria & Albert Museum, till 4/10; Romanesque Art, till 1/11

NEWCASTLE upon TYNE

Laing Municipal Art Gallery: "Duncan Grant, paintings and drawings, till 12/9; Harry Allen, paintings, till 10/10; Works by Local Artists, October

NOTTINGHAM

The University: "The Damiano Collection of Modern Italian Paintings, 1—17/10

OXFORD

Bear Lane Gallery: International Women's Art Exhibition, September; Stanley Simmonds and Anthony Curtis, October; Raymond Hitchcock, November; William Johnstone, watercolours, December

SHEFFIELD

Graves Art Gallery: "The Damiano Collection of Modern Italian Paintings, 28/11—19/12

SOUTHAMPTON

Art Gallery: "Sculpture In The Home, till 19/9; Children's Art, 17/10—15/11; Wessex Artist's Exhibition, February 1960; "Old Masters from the Bowes Museum, Barnard Castle, 5—27/3/1960

UNITED STATES

(Exhibitions marked with an asterisk are circulated by the Smithsonian Institution.)

ANDOVER, Mass.

Phillips Academy: "19th C. American advertising, 4/10—30/11

ANN ARBOR, Mich.

University: "Fulbright Painters II, 15/10—15/11

BALTIMORE, Md.

Walters Art Gallery: Egyptian Faience, till 13/9

Museum of Art: American Prints Today (sponsored by the American Print Council), till 18/10

BOSTON, Mass.

Museum: American Prints Today (sponsored by American Print Council), till 15/10

BOWLING GREEN, Ohio

State University: "Contemporary German Prints, 4—25/10

CHARLOTTESVILLE, Va.

University: "The American City in the 19th Century, 1—23/10

CHICAGO, Ill.

Marshall Field: Lazzaro Donati, paintings

Art Institute: American Prints Today, 10/11—12/6

CINCINNATI, Ohio

Art Museum: Annual Art Academy Student Exhibition, till 7/9; American Prints Today (A.P.C. show), till 20/10

COLUMBUS, Ga.

Columbus Museum: "Sargent Watercolors, till 15/10

DETROIT, Ohio

Institute of Arts: The Joseph H. Hirshhorn Collection of American, British and European Sculpture, till 23/8; 20th Century Prints, till 30/8; Musical Instruments from the Elizabeth Firestone Willis Collection, till 1/9; Early American and European Silver and Drawings from the John S. Newberry Collection, till 6/9; Drawings from the Permanent Collection, till 20/9

FREDONIA, N. Y.

State University: "Contemporary American watercolours and drawings, 1—25/10

HARTFORD, Conn.

Wadsworth Atheneum: Oceanic Art from the Olsen Foundation, till 20/9; American paintings from the Museum Collections, till 13/9; Connecticut Watercolor Society Annual, 19/9—18/10

KANSAS CITY, Mo.

William Rockhill Nelson Gallery: "German Artists of Today, 1—25/10

LA JOLLA, Cal.

Art Center: Early Californian Art, till 30/9; Cliff McReynolds, paintings, till 20/9; Lynn Fayman, photographs, 23/9—1/11

LAWRENCE, Kansas

University of Kansas: "Drawings from Latin America, 10/10—8/11

LONG BEACH, Cal.

Museum: Francis de Erdely, paintings, till 7/9; Vic Smith, paintings, till 7/9; Classic American Painting (from the University of Arizona Collections), till 9/9; Judith Barnes, Grace Dimmick, Bernice Fitzgerald, Orel Tucker, paintings, till 7/9; Eskimo Carvings, till 5/10; Douglas MacFadden, paintings and pastels, till 5/10; Stefan Mrozewski, engravings, 13/9—5/10

LOS ANGELES, Cal.

County Museum: Local artists annual, till 6/9; American Prints Today (A.P.C. show), till 18/10; "European Art Today: 35 Painters and Sculptors" (organized by the Minneapolis Institute of Arts), 11/11—20/12

LOUISVILLE, Ky.

J.B. Speed Art Museum: "20th Century American Paintings from the Collection of the late Edward W. Root, 9—30/10; "Northwest Painters Today, 4—25/10

MINNEAPOLIS, Minn.

Institute of Arts: European Painting and Sculpture Today, 23/9—25/10

Walker Art Center: John T. Baxter Memorial Collection, till 6/9; Katherine Nash, recent sculpture, 23/8—11/10

MONTCLAIR, N.J.

Art Museum: "Great European Printmakers, from the Collection of the late Edward W. Root, till 20/10

NEW ORLEANS, La.

Tulane University: "Chinese Landscape Painting, 1—22/10

NEW YORK, N.Y.

Brooklyn Museum: "Norwegian Tapestries, 45 famous weavings of the late 16th to early 19th centuries, 22/9—25/10; opening of new Indonesian Gallery, 29/9; Gabor Peterdi, prints, 27/10—31/60

Metropolitan Museum: Japanese robes and screens, 6/11—31/60; Contemporary Glass, 19/11—31/60

Pierpont Morgan Library: Dr. Samuel Johnson and His Circle, till 28/11

Museum of the City of New York: Bemelman's New York, 13/10—31/60

Museum of Contemporary Crafts: Mildred Fischer, hangings, till 25/10; Contemporary Enamels, till 29/11

Museum of Modern Art: The New Image of Man, 100 recent paintings and sculptures by American and European artists, 30/9—29/11

Museum of Primitive Art: Utensils, drums and ceremonial figures from New Guinea, till 7/2/60

Museum of Natural History: Bark paintings by Australian aborigines, till 15/11

Whitney Museum: William Zorach, retrospective, 14/10—29/11; Recent acquisitions, 11/11—6/12; annual of contemporary American painting, 9/12—31/12

Alan Gallery: George Cohen, paintings and collages, 28/9—17/10; Oliver Andrews, sculpture, 19/10—7/11; Herbert Katzmann, paintings, 9—28/11

Borgenicht: Gabor Peterdi, retrospective graphic exhibition, 27/10—14/11; José de Rivera, sculpture, 17/11—12/12

Camino: Theodore Brenson, paintings, 30/10—19/11; Jean Clad, paintings, 20/11—10/12

Carstairs: Jun Dobashi, paintings, from 26/10; Bernard Lamotte, from 17/11

Contemporaries: Hiquily, sculpture, 5—24/10; Sergio

Romiti, oils, 26/10—14/11; Lorrie Goulet, sculpture, 16/11—5/12

Davis: Robert White, sculpture, 6—24/10; David Levine, paintings, 27/10—14/11; Seymour Remenick, paintings, 17/11—5/12

Duveon Brothers: Rubens and Van Dyck, September and October

André Emmerich: Ferber, Frankenthaler, Gottlieb, Levée, Schapiro, Stamos, Vicente and Yunkers, new work, 21/9—10/10

Fine Arts Associates: Paintings from the Ritter Foundation, 13—31/10; Lipchitz, recent sculpture, 10/11—5/12; Pissarro, drawings, and small French sculpture, 8/12—21/60

Rose Fried: New acquisitions, October

French & Co.: David Smith

Grimaud: Graphic works by Miró, Picasso, Signac, Villon, October

Martha Jackson: Hultberg, oils, 6/10—24/10; Louise Nevelson, sculpture, 29/10—21/11

Sidney Janis: Leading American painters

Kleemann: 20th century masters

J. J. Klejman: Ancient, primitive and classical art

M. Knoedler: Seven Centuries of Great Master Drawings, 13/10—7/11

Samuel Kootz: Gérard Schneider, new paintings, 29/9—17/10; Emil Schumacher, paintings, 10—28/11; David Hare, sculpture, 1—19/12

Kraushaar: Ronald Searle, drawings, till 10/10; Russell Cowles, recent paintings, 12/10—31/10; Vaughn Flannery, paintings, 30/11—31/12

Pierre Matisse: Dubuffet, a retrospective exhibition

Parke-Bernet: Auction of cubist period paintings of Diego Rivera

Betty Parsons: Sari Dienes, paintings, 28/9—17/10; Kenzo Okada, paintings, 9—28/11

Peridot: Kimber Smith, paintings, 19/10—14/11; Reginald Pollack, paintings, 16/11—12/12; European acquisitions, 14/12—9/1/60

Peris: Archipenko, sculpture, 29/9—24/10; Darrel Austin, new paintings, from 27/10

Pointdexter: Emerson Woelffer, paintings, October; Paul Burlin, paintings, November

Frank K. M. Rehn: Pal Trivigno, paintings, 5—24/10; Mangravite, paintings, 26/10—14/11; Richard F. Powers, paintings, 23/11—12/12

Roke: Kate Helay, paintings and drawings, till 7/10

Paul Rosenberg: Impressionist paintings

Saidenberg: Don Fink, paintings, Oct.—November

Borthe Schaefer: Elisabeth Frink, sculpture, 16/11—5/12

Stable: Sculpture group, including Lassaw, Noguchi, Stankiewicz, 28/9—24/10; Janice Biala, 26/10—14/11

Viviano: The 8 sculptures of Max Beckmann, October—November

Wildenstein: Cézanne loan exhibition, November 4 to December 5

Willard: Contemporary American painting and sculpture

World House: Prampolini, retrospective show of paintings and collages, 6—31/10; New acquisitions, including Arp, Ernst, Fautrier, Giacometti, 3/11—5/12

NORFOLK, Virginia

Norfolk Museum: "American Prints Today — 1959", 8/11—6/12

OMAHA, Nebraska

Joslyn Art Museum: "Three Danish Printmakers", 6/10—15/11

PHILADELPHIA

Philadelphia Museum of Art: "American Prints Today — 1959", 15/9—30/10

PHOENIX, Arizona

Phoenix Art Museum: O.E.L. Graves, oils, Primitive African Sculpture, September; Jan Stussy, oils and drawings, October; "Aspects of the Desert", and "Peter Rubel Collection of 20th Century French painting", 15/11—31/1, Ben Goo, sculpture, Philip Curtis, oils, Robert Andrew Parker, "Drawings from Fortune Magazine", "Collector's Choice", February

SAN FRANCISCO, California

San Francisco Museum of Art: "Jan Cox, paintings, till 12/10

Achenbach Foundation: "American Prints Today — 1959", 12/9—18/10

M. H. de Young Memorial Museum: "British Artist-Craftsmen", 19/12—17/1/1960

Dilexi Gallery: J. De Feo, drawings and paintings, till 1/8

St. LOUIS, Missouri

City Art Museum: "The Art of Seth Eastman", 1—31/10; "American Prints Today — 1959", 10/11—22/12; "British Artist-Craftsmen", till 15/9

SEATTLE, Washington

Seattle Art Museum: "British Artist-Craftsmen", 7/10—1/11

TOPEKA, Kansas

Topeka Public Library: "Contemporary Religious Prints", 6—27/10

WASHINGTON, D. C.

National Gallery of Art: "American Prints Today — 1959", 15/9—18/10

WINTER PARK, Florida

Rollins College: "Young British Painters", 5—31/10

WORCESTER, Mass.

Art Museum: "The Dial—and The Dial Collection", till 8/9

Joie de vivre



"Joie de vivre" is yours aboard the famed "UNITED STATES" or her running mate, the "AMERICA", United States Lines ships that rank with the finest luxury liners afloat. To cross the Atlantic on one of these superb vessels is to enjoy the pleasures of an ocean cruise in a typically American atmosphere of youthful gaiety, expansive hospitality and smooth, streamlined efficiency. There's fun aboard - plenty of it! Deck sports, swimming pool, gymnasium facilities, dances, cinema shows, library... wonderful food and wines, and an unexcelled standard of comfort and service. The few days that separate you from the other side of the Atlantic pass all too quickly when you travel by United States Lines!



SEE YOUR TRAVEL AGENT OR :



United States Lines

PARIS : 10, Rue Auber - OPE 89-80

«Entre la France et les Etats-Unis, service régulier de frêt sur cargos ultra-modernes, spécialement agencés pour le transport des objets précieux et œuvres d'art.»